SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

SECHSUNDVIERZIGSTER JAHRGANG
1930—1931

MÜNCHEN 1931 / F. BRUCKMANN AG.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Bachhofer, Ludw. Der tanzende Schiwa 368
Borenius, Tancred. Über Kunstauktionen . . . 214
Brachert, Hermann. Bauplastik . . . 29
Braungart, Richard. Neues von Hans Wildermann . . . 164
Bredt, E. W. Switbert Lobisser . . . 291

Delius, Rudolf von. Wie stehen wir heute zur Antike? . . . 1
— — Zur chinesischen Porträtkunst . 22
— — Lebenssymbolik im chinesischen Bild . . . 169
Durach, Felix. Arbeiten des Bildhauers H. W. Brellochs . . . 113
Duve, Helmuth. Moderne norwegische Monumentalmalerei . . . 300

Eckstein, Hans. Diskussion über Fotografie I . . . 65
— — Diskussion über Fotografie II . 122
— — Schultze-Naumburgs Kampf um die Kunst . . . 250
Escherich, Mela. Kunst und Mystik 364
Eßwein, Hermann. Joseph Damberger 324

Fechter, Paul. Walter Waentig . . . 156
Frischauer, A. S. Der Bildhauer Joseph Csaky . . . 58
— — Moderne Intarsien . . . 188

Georgii, Theodor. Das Hildebrand-Museum in München . . . 211
Grabenhorst, Georg. Der Bildhauer Wilhelm von Winterfeld . . . 81
Gravenkamp, Curt. Das Marienbild bei Mantegna und Dürer . . . 117
— — Corot und Vermeer van Delft: Zwei Frauenbildnisse . . . 315

Haesaerts, Lukas und Paul. Valerius de Saedeleer . . . 41
Heilmaier, Hans. Der Maler Gino Severini . . . 2
— — Alfred Sisley . . . 137
— — Giorgio de Chirico . . . 160
— — Die Sammlung Paul Guillaume 226
Heilmeyer, Alexander. Plastische Plastik (zu den Arbeiten von Emil Epple) 193
Heimeran, Ernst. Anekdoten . . . 200
Heise, Carl Georg. Overbeck und die Nazarener . . . 233
Hertz, Arthur. Der Maler Buchty . . 297
Hoeltje, Georg. 99. Große Kunstausstellung des Kunstvereins in Hannover 259
Huschke, Konrad. Anselm Feuerbach und Johannes Brahms, I. Teil . . . 154
— — Anselm Feuerbach und Johannes Brahms, II. Teil . . . 179

Jansen, F. M. Neben dem Majen . . 76

Kehrer, Hugo. Italien und das deutsche Formgefühl . . . 380
Keßler, Eva. Seltsames von Kinderhand (Jutta Kieser) . . . 255
Kletzl, Otto. Willi Nowak . . . 24
Köhn, H. Ausstellung „Deutsche Romantik" im Folkwang-Museum, Essen . . . 219

Seite

Lanza del Vasto. Der Maler Pietro Bugiani . . . 265
Lehel, Franz. Theodor Csontváry . . 132
Lenk, Franz. Was ich will . . . 372
Leporini, Heinrich. Die Miniaturensammlung des Nationalmuseums Stockholm . . . 73
— — Die schöne Wienerin in Bildnissen von 1800—1850 . . . 182
Lindemann, Reinhold. Zu den Mosaiken von Max Schwarzer und Hans Gött für den Dampfer „Europa" . . . 17

Meier-Graefe, Julius. Diskussion über Fotografie . . . 72

N. N. Die Sammlung Max Böhm (Versteigerung bei K. Lepke, Berlin) 167
— — Schultze-Naumburgs Kampf um die Kunst . . . 250
— — Ein amerikanisches Kunstvermächtnis . . . 379
Nasse, Hermann. Georg Minne . . . 92
Nolde, Emil. Aus seinen Briefen . . . 91

Ottmann, Franz. Kirchliche Kunst . 10
— — Das Wiener Kind in Bildnissen aus drei Jahrhunderten . . . 278
— — Über ein neues Verfahren der Freskomalerei . . . 299
— — Norwegische Malerei in der Wiener Secession . . . 308
— — Wir und Amerika . . . 320

Pfister, Kurt. Tropenbilder von Otto Scheinhammer . . . 98
Popp, Josef. Das Kriegsehrenmal in Stralsund . . . 312

Redaktion. Von den Neuerwerbungen der deutschen Museen . . . 9
Riedrich, Otto. Volkskunst . . . 61
— — Muß die Bildhauerkunst untergehen? . . . 231
Riezler, Walter. Diskussion über Fotografie . . . 70

Schade, W. E. Zu meinen Arbeiten . 146
Schönberger, Clara. Karl Wagner . . 198
Schürmeyer, Walter. Benno Elkan . 385
Schwarzmann, Albert. Eine wichtige Rechtsfrage . . . 130
Seybold, Cattina von. Erinnerungen an Wilhelm Leibl . . . 108
Straus-Ernst, L. Ein Beispiel moderner kirchlicher Malerei (P. Hecker) . . 268
Sydow, Eckart von. Afrikanische Plastik 128

Thorak, Josef. Über Plastik . . . 245

Über Wasser, Walter. Die Kunst Heinrich Altherrs . . . 170
Uhde-Bernays, Hermann. Wilhelm Leibl und München . . . 100

Valentien, F. C. Sachliches Kunstsammeln . . . 284
Vasto, Lanza del s. u. Lanza.

Weiß, Konrad. Karl Caspar . . . 49
Werner, Bruno E. Porträt zum Gedächtnis . . . 222

Seite

Wichert, Fritz. Diskussion über Fotografie . . . 69
Wolf, Georg Jacob. Bilderbücher von Else Wenz-Victor . . . 105
— — Zwei Gedenktage (Böcklin und Hildebrand) . . . 186
— — Die Meisterwerke deutscher romantischer Malerei, vernichtet beim Brand des Münchner Glaspalastes am 6. Juni 1931 . . . 329
Wolfer, Oskar. Neue Arbeiten von Reinhold Naegele . . . 86
— — Hans Burgkmair zum Gedächtnis seines 400. Todesjahres . . . 361
Wolfradt, Willi. Joseph Mangold . . 36
— — Otto Rodewald . . . 318
Wollheim, Gert. Bilder! . . . 212

Yashiro, Yukio. Die japanische Malerei der Gegenwart . . . 201

Namen-Verzeichnis

Altherr, Heinrich . . . 170

Blechen, Karl . . . 353
Böcklin, Arnold . . . 186
Bode, Wilhelm . . . 222
Böhm, Max . . . 167
Brachert, Hermann . . . 29
Brahms, Johannes . . . 154, 179
Brelluchs, H. W. . . . 113
Buchty, Joseph . . . 297
Bugiani, Pietro . . . 265
Burgkmair, Hans . . . 361

Carus, Karl Gustav . . . 220, 346
Caspar, Karl . . . 49, 259
Cézanne, Paul . . . 230, 380
Chirico, Giorgio de . . . 160
Cooper, Samuel . . . 74
Corot, Camille . . . 315
Csaky, Joseph . . . 58
Csontváry, Theodor . . . 132

Daffinger, Moritz . . . 75
Dahl, J. Chr. . . . 308
Damberger, Joseph . . . 324
Daumier, Honoré . . . 380
Derain, André . . . 230
Dürer, Albrecht . . . 117

Einsle, Anton . . . 282
Elkan, Benno . . . 385
Epple, Emil . . . 193

Feuerbach, Anselm . . . 154, 179
Fragonard . . . 75
Friedrich, Caspar David . . 219, 233, 338
Füger, Heinrich . . . 75

Gött, Hans . . . 17
Groß, Fritz . . . 188
Guillaume, Paul . . . 226

Hall, Peter Adolf . . . 75
Hals, Frans . . . 102
Hecker, Peter . . . 268
Heß, Heinrich . . . 240

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Seite
Hildebrand, Adolf von 186, 211
Holbein 74

Isabey 75

Jansen, F. M. 76

Kersting, Georg Friedrich 355
Kieser, Jutta 255
Koch, Jos. Anton 356
Krogh, Per 304

Lafrensen 75
Leibl, Wilhelm 100, 108, 167
Lenk, Franz 372
Lobisser, Switbert 291

Manet, Edouard 102
Mangold, Joseph 36
Mantegna, Andrea 117
Matisse, Henri 230
Minne, Georg 92
Modigliani, Amadeo 230
Munch, Edward 300

Naegele, Reinhold 86
Nowak, Willi 24

Oldach, Julius 356
Overbeck, Joh. Fr. 233

Pforr, Franz 234
Picasso, Pablo 230

Ramberg 102
Reichl, Fritz 188
Reiter, Joh. B. 282
Renoir, Auguste 230
Revold, Axel 300
Rodewald, Otto 318
Rolfsen, Alf 306
Rousseau, Henri 230
Runge, Philipp Otto 348

Seite
Saedeleer, Valerius de 41
Schade, W. E. 146
Scheinhammer, Otto 98
Scheffer von Leonhardshoff, J. 240
Schinkel, Karl Friedrich 355
Schultze-Naumburg, Paul 250
Schwarzer, Max 17
Schwegerle, Hans 312
Schwind, Moritz von 360
Severini, Gino 2
Sisley, Alfred 137

Thorak, Josef 245
Trübner, Wilhelm 167

Utrillo, Maurice 230

Vermeer van Delft 315

Wagner, Karl 198
Waentig, Walter 156
Waldmüller, F. G. 280
Wenz-Victor, Else 105
Wildermann, Hans 164
Winterfeld, Wilhelm v. 81
Wollheim, Gert 212

Orts-Verzeichnis

Augsburg. Die Burgkmair-Ausstellung 361

Berlin. Neuerwerbungen der Nationalgalerie 9, 127
— Die Versteigerung der Sammlung Max Böhm durch R. Lepke 167
— Die japanische Malerei der Gegenwart (Akademie der Künste) . . . 201
— Sonderschau der Berliner Secession (Purrmann, Waske, Röhricht) 281—290
Brüssel. Ausstellung afrikanischer Eingeborenen-Kunst 128

Seite
Dresden. Neuerwerbungen der Staatl. Gemäldegalerie 9

Essen. Ausstellung „Deutsche Romantik“ im Folkwang-Museum . . 219

Hannover. 99. Große Kunstausstellung des Kunstvereins 259

Köln. Neuerwerbungen des Wallraf-Richartz-Museums 9
— St.-Mechtern-Kirche, Ausmalung durch Peter Hecker 268

Leipzig. Neuerwerbungen des Museums für bildende Künste 9, 123, 124

Mannheim. Neuerwerbungen der Städt. Kunsthalle 9, 125, 126
München. Ausstellung „Das Lichtbild“ . . . . 64—72
— Wilhelm Leibl und München . . . 100
— Das Hildebrand-Museum 211
— Die Meisterwerke deutscher romantischer Malerei, vernichtet beim Brand des Glaspalastes 329

Paris. Die Sammlung Paul Guillaume 226

Stockholm. Die Miniaturensammlung des Nationalmuseums 73
Stralsund. Das Kriegsehrenmal . . . 312

Wien. Die schöne Wienerin in Bildnissen von 1800 bis 1850 (Ausstellung in der Galerie Neumann & Salzer, Wien) 182
— Das Wiener Kind in Bildnissen aus drei Jahrhunderten (Galerie Neumann & Salzer, Wien) 278
— Norwegische Malerei in der Secession 308
Wissen. Ausmalung der Pfarrkirche 268

II. Bilder

Seite
Afrikanische Plastik, siehe unter Kongo-Plastik.
Alt-Wiener Maler. Comtesse Edina Clam-Gallas 281
Altherr, Heinrich. Der Fluch. II. Fassung 171
— — Der barmherzige Samariter . . 172
— — Der Fluch. I. Fassung 173
— — Bildnis der Schwester des Künstlers 174
— — Weibliche Halbfigur 175
— — Der ruhelose Wanderer 176
— — Linke Hälfte des Monumentalgemäldes »Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit« 177
— — Der Geist der Berge 178
Amerling, Friedrich von. Die Witwe 182
— — Frau von Striebel 184
— — Mädchen mit Halstuch 185
— — Mädchenkopf 186
Ausstellung »Das Lichtbild« München . . . . 64—72
— — Ausstellung »Die schöne Wienerin« in Bildnissen von 1800—1850 (Galerie Neumann & Salzer, Wien) 182
— — Ausstellung »Das Wiener Kind« 278
— — Ausstellung Hans Burgkmair, Augsburg 361

Baisen, H. Sommermorgen im Dorf am Wasser 209
Blechen, Karl. Einschlagender Blitz 338
Brachert, Hermann. Schild für Zacharias Werner 29
— — Der Redner 30, 31
— — Büste Heinrich Hertz 33

Seite
Brachert, Hermann. Bronzefigur . . . 34
— — Brunnenfigur 35
Brellochs, H. W. Büste Brigitte Helm 112
— — Kinderbüste 113
— — Bildnisbüste Dr. ing. F. D. . . 114
— — Mädchen-Maske 115
— — Kleinplastik: Torso 116
Buchty, J. Nomadenlager in der Oase geg. 297
— — Wüstenstadt 297
— — Marktplatz in Ghardaia 298
— — Oase mit Brunnen 299
Bugiani, Pietro. Sonntagsruhe 265
— — Anbetende Madonna 266
— — Abend in den toskanischen Bergen 267
Burger-Mühlfeld, F. Landschaft mit Straße 259
Burgkmair, Hans. Bildnis des Künstlers mit seiner Gattin . . . . geg. 361
— — Johannesaltar. Detail: Kopf des Johannes 361
— — Details der Basilika S. Pietro 362, 363
— — Die Basilika S. Croce 365
— — Bildnis des Sebastian Brant . . 366
— — Johannesaltar. Mittelstück . . . 367

Carus, Karl Gust. Blick auf einen gotischen Dom 219
— — Blick ins weite Land 223
— — Abendstimmung im Schilf . . . 225
— — Mondnacht im Schilf 339
Caspar, Karl. Mutter und Kind geg. 49
— — Mariä Gang übers Gebirg . . . 49
— — Weihnachts-Triptychon 50
— — Noli me tangere 51

Seite
Caspar, Karl. Frauen am Meer 53
— — Abraham und die Drei Engel . 54
— — Johannes auf Patmos 55
— — Doppelbildnis 57
— — Ostermorgen 262
Catel, Franz. Grotte bei Amalfi . . . 345
Chinesisch. Alte Dame. 13.—14. Jahrhundert 23
— — Jagdszene. 17. Jahrhundert geg. 169
Chirico, Giorgio de. Pferde am Meer 160
— — Mittagsstimmung in südlicher Landschaft 161
— — Straße in einer italienischen Stadt 162
Chôshû, J. Forellenfang mit Kormoranen auf dem Nagara-Flusse . . . 208
Cooper, Samuel. Miniatur: Lord John Regby 73
Cornelius, Peter von. Die Grablegung Christi 344
— — Flucht nach Ägypten 352
Corot, Camille. Kinderbildnis 229
— — Frau mit Perlen im Haar . . . 316
Courbet, Gustave. Magd mit Schweinen 84
— — Frau mit Blumen 85
Csaky, Joseph. Nach dem Bade geg. 41
— — Liegende 58
— — Kniende 59
— — Korbträgerin 60
Csontváry, Theodor. Zeder vom Libanon 132
— — Korso in Athen 133
— — Aus Bosnien 135

Daffinger, Moriz Michael. Die Gattin des Künstlers 183
Damberger, Joseph. Weiber im Rübenfeld 325

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Damberger, Joseph. Landschaft . . . 326
— — Trauernde Mädchen 327
— — Bäuerin 328
Daumier, Honoré. Die Wäscherin . . 381
Degas, Edgar. Nach dem Bade . . . 382
Derain, André. Pierrot und Harlekin 226
— — Südliche Landschaft 227
Dietrich, Adolf. Winter am See . . 14
Ducreux, Josef. Mädchen mit Puppe 282
Dürer, Albrecht. Maria mit dem Kinde 118
— — Anbetung der Könige 121

Einsle, Anton. Gräfin Festetics . . . 185
— — Des Künstlers Tochter Anna . 279
— — Der verlorene Kamerad . . . 281
Elkan, Benno. Kriegsopfer-Denkmal für Völklingen-Saarbrücken 384
— — Feldmarschall Graf Haeseler . . 385
— — Medaille Gustav Mahler 387
— — Medaille Gerhart Hauptmann . . 387
— — Medaille der Philippsuniversität Marburg 387
— — Büste der Tänzerin Barbakoff . 388
— — Grabmal Frank Wedekind . . . 389
— — Denkmal zur Befreiung des Rheinlandes in Mainz 391
— — Büste Kommerzienrat Schöndorff 392
Epple, Emil. Brunnengruppe »Mutter« 192
— — Parkfigur 193
— — Ergebung. Gartenfigur 194
— — Glaube. Gartenfigur 195
— — Goethe. Monumentalbüste . . 196
— — Brunnenfigur 197
Erdtelt, Alois. Brustbild eines Knaben 167

Feininger, A. Mädchen hinter Schilf 71
Fiedler, Franz. Masken 72
Flora. Pompejanisches Wandgemälde geg. 1
Fragonard. Miniatur: Junges Mädchen 75
Französisch um 1830. Kind mit Blumen . . . . geg. 73
Friedrich, Caspar David. Ruine einer Zisterzienserabtei in Eldena bei Greifswald 15
— — Landschaft mit Mondregenbogen 220
— — Weide im Mondlicht 222
— — Augustusbrücke in Dresden . . 330
— — Winterlandschaft mit Ruine des Klosters Eldena 331
— — Hafen von Greifswald 333
— — Herbstlandschaft 334
— — Am Dominikanerkloster in Pirna 335
Fries, Ernst. Der heimkehrende Einsiedler 347
Füger, H. Miniatur: Unbekannter . . 74
— — Miniatur: Gustaf Mauritz Armfelt 74

Gauguin, Paul. Zwei Frauen 10
Geßner, Salomon. Vignette 136
Getsujô, M. Herbstlicher Ernteтag . 203
Gött, Hans. Mosaikbild für das Schwimmbad des Dampfers »Europa« 20, 21
Groß, Fritz. Intarsia auf einer Sekretärplatte 190
— — Intarsia an einem Barschrank . 191
Gyokudô, K. Spätherbst im Gebirge . 207

Heck, Lutz. Junge Thomson-Gazelle 65
Hecker, Peter. St.-Mechtern-Kirche in Köln. Das Lamm Gottes 268
— — Inneres. Blick gegen den Hochaltar 269
— — Apsis 270
— — Inneres. Blick gegen die Orgel . 271
— — Das Gastmahl bei Simon . . . 272
— — Der gute Hirte 273
— — Das Jüngste Gericht 275
— — Rundbogen: Das Paradies und die Weltteile 275
— — Der verlorene Sohn 276
Hofer, Karl. Carneval 11
Hoffmann, Wolf. Fenster am Meer . 261
Holbein d. J. Miniatur: Lady Mary Howard 73
Hölscher, Theo. Gärtnerei 261

Jansen, F. M. Stadt im Winter . . 77
— — Rheinische Landschaft 78
— — Besigheim a. Neckar 79

Seite

Jansen, F. M. Der Rhein bei Remagen 80
Japanische Ausstellung Berlin . 201-211
Juppo, A. Wildgänse im Schilf . . . 204

Kahô, K. Regenbogen an der Setabrücke 206
Kanoldt, Alexander. Subiaco 124
Kieser, Jutta. 7 Federzeichnungen von Phantasietieren 255
Kiyokata, K. Mädchen am Quell geg. 201
Koch, Jos. Ant. Berner Oberland . . 342
— — Die Cascatellen von Tivoli . . . 343
Kolbe, Georg. Kniende mit erhobenen Armen 16
— — Sitzende 263
Kongo-Plastik. Maske 129
— — Kopf einer Holzfigur: Bettlerin 130
— — Statue eines Königs 131
Krogh, Per. Natur 300

Lafrensen. Miniatur: Gustav IV. Adolf 75
Lauterburg, Martin. Riccarda Huch 125
Lazi, Adolf. Kakteenfenster 68
Lenk, Franz. Dinkelsbühl 372
— — Weide 373
— — Schwäbische Landschaft 374
— — Heidelandschaft 375
— — Dorflandschaft 376
— — Amaryllis 377
— — Weiden am Wasser 378
Lobisser, Switbert. Madonna 291
— — Das Räubernest 292
— — Mariä Gang übers Gebirg . . . 293
— — Eva Bleymaier 293
— — Der Weltspiegel 295
— — Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 296

Mangold, Joseph. Rosenäpfel 36
— — Waldlandschaft 37
— — Harzlandschaft 38
— — Gipswerk im Harz 39
— — Stilleben mit Vogel 40
Mantegna, Andrea. Maria mit dem Kinde 119
— — Anbetung der Könige 120
Marc, Franz. Rehe 127
Marcks, Gerhard. Herbert 264
Masereel, Frans. Fischer am Strande 126
Meytens, M. v. Kaiser Josef II. mit sechs Geschwistern 280
Miniaturen . . . . 73—75
Minne, Georg. Pietà 92
— — Die drei heiligen Frauen 93
— — Akt. Zeichnung 95
— — Badende 96
— — Denkmal Emile Claus 97
Modersohn-Becker, Paula. Mädchen mit Blumenkranz 12
Modigliani, Amadeo. Frauenbildnis . 230
Mohr, Hugo Lous. Getreideernte . . 303
Monet, Claude. Fischer an der Seine geg. 265
Müller, Georg. Büste Max Reger . . 311

Naegele, Reinhold. Selbstbildnis . . . 86
— — Stuttgart bei Nacht 87
— — Die Pressa von der Hohenzollernbrücke aus 88
— — Maler in Münsingen 89
— — Holland 90
— — Saig 91
Nolde, Emil. Sonnenblumen 13
Nowak, Willi. Mädchen mit Blumen . 25
— — Badende Frauen 26
— — Blick ins Tal 27
— — Mann mit Pferd 28

Oldach, Julius. Hermann und Dorothea 337
Olivier, Ferd. von. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 221
— — Abraham und Isaak auf dem Weg zur Opferstätte 238
— — Eingang des Schlosses Weickersdorf in Baden bei Wien 341
Olivier, Woldemar Fr. von. Heimsuchung Mariä 346
Overbeck, Joh. Friedrich. Ostermorgen. Ausschnitt 235
— — Brustbild des Malers Franz Pforr 236
— — Josephs Traum 241
— — Bildnis der Vittoria Caldoni . . 242

Seite

Peschel, Carl. Rebekka und Eleazar 355
Pforr, Franz. Die Jungfrau und der Böse 237
Picasso, Pablo. Frau mit Krähe . . . 231
Plimer, Andrew. Miniatur-Damenbildnis 74
Pompejanisches Wandbild »Flora« geg. 1
Purrmann, Hans. Kähne am Ufer . . 284
— — Südliche Landschaft 285
— — Südlicher Hafen 286

Ramboux, J. A. Vertreibung aus dem Paradies. (Ausschnitt) . . . geg. 233
— — Elieser und Rebekka am Brunnen 239
Redon, Odilon. Etruskische Vase . . 379
Reichl, Fritz. Intarsia an einem Spielschrank 188
— — Intarsia an einem Musikalienschrank 189
Reinhold, Heinrich. Landschaft bei Sorrent 350
Renoir, Auguste. Bildnis des Malers Alfred Sisley 137
— — Mädchen am Klavier 228
Revold, Axel. Geographie 301
— — Lofotenfischer 302
— — Fischexport 306
— — Landwirtschaft 307
— — Nacht 309
Richter, Adrian Ludwig. Durch die Furt 359
Rodewald, Otto. Nordafrikanische Landschaft 319
— — Nordafrikanische Küste 320
— — Italienisches Dorf (Artallo) . . 321
— — Olivenbäume 322
— — Porträt L. 323
Rohden, Franz von. Tante des Künstlers 353
Rohden, Joh. Martin v. Ansicht von Tivoli 123
— — Wasserfall bei Tivoli 349
Röhricht, Wolf. Hafen von Göteborg . 288
— — Schreiberhau im Winter 289
Rolfsen, Alf. Geschichte 301
— — Arbeiter beim Bau eines Telegraphennetzes 304
— — Aufbrechende Fischer 304
Rottmann, Carl. Einsame Föhre . . . 351
Rousseau, Henri. Dschungel 383
Runge, Ph. Otto. Der Künstler mit Braut und Bruder . . . . . . geg. 329
— — Lehrstunde der Nachtigall . . . 329
— — Mutter und Kind an der Quelle 332

Saar, C. von. Mädchen mit Florentiner 185
Saedeleer, Valerius de. Grauer Wintertag 41
— — Dorf im Schnee 42
— — Der alte Baum 43
— — Winter 45
— — Sommerabend 46
— — Bauernhof am Flußufer 47
— — Obstgarten im Vorfrühling . . . 48
Schade, W. E. Walroß 146
— — Pinguine 147
— — Gruppe in der Siedlung Mittelheide, Berlin-Köpenick 149
— — Kopf der weiblichen Figur aus der Gruppe 148
— — Sportpreis der Stadt Berlin . . 150
— — Gartenplastik Lama 151
— — Architekturplastik 152
— — Pfeilerplastik für den Turnplatz einer Schule 153
Scheffer v. Leonhardshoff, J. Die Nacht 240
Scheinhammer, Otto. Ceylon. Strandbild 98
— — Landschaft auf Ceylon 99
— — Dorfleben auf Ceylon 100
— — Auf Ceylon 101
— — Eingeborene von Ceylon 103
— — Alte Mühle bei Ragusa 104
Schinkel, Karl Fr. Gotischer Dom . . 340
Schmitz, Adolf. Auf dem Feldberg . . 358
Schnorr von Carolsfeld, J. Bildnis Overbecks 234
— — Der hl. Rochus verteilt Almosen. Ausschnitt 243
— — Blick auf Olevano mit lesendem Mönch 244

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite
Schwarzer, Max. Mosaikstilleben im kleinen Speisesaal I. Kl. des Dampfers »Europa« . . . . . geg. 17, 18, 19
Schwegerle, Hans. Kriegerdenkmal für Stralsund 312
— — Detail davon 313
— — Modell der Aufstellung 314
Schwind, Moritz von. Auf der Wanderschaft 354
— — Ritter Kurts Brautfahrt 357
— — Des Knaben Wunderhorn . . . 360
Seiffert-Wattenberg, R. Blumen am Meer 260
Seihô, T. Stilleben 210
Senjin, G. Morgen überm See 201
Severini, Gino. Amoretten als Kompositionskünstler 3
— — Tauben und Maske 4
— — Stilleben 5
— — Stilleben mit Architektur 7
Shinsui, J. Tempelfestnacht in der Vorstadt 205
Shunko, M. Frühling auf der Bergwiese 202
Sisley, Alfred. Regatta von Henley geg. 137
— — Der Loing vor seiner Mündung in die Seine bei Moret 138
— — Februarmorgen am Loing . . . 139
— — Wintertag 141
— — Dorfstraße im Winter 142
— — Sonnenuntergang am Loing bei Moret 143
— — Schneelandschaft 145
Schiwa, Tanzender . . . . 368—371
Skoczylas, Wladyslav. Die Jagd . . . 61
— — Der Räuber Janosik 62

Seite
Skoczylas, Wladysl. Zug von Räubern 63
Smart, J. Miniatur: Charles Cronwallis 75
Sörensen, Henrik. Adam und Eva . . 305
Sougez, E. M. Glasaufnahme 69
Spitzweg, Carl. Wirtschaft am Meer . 168
Steiner, Albert. Schierling im Rauhreif 64
Steinle, Eduard von. Des Künstlers Tochter 8
Stölzer, Berthold. Kopf 264

Takahiro, H. Aus der Umgebung von Kyôto 211
Thorak, Josef. Detail von einem Grabmal . . . . geg. 245
— — Olympische Gruppe 245
— — Kopf der »Wandelnden« 246
— — Der Bildhauer bei der Arbeit 247
— — Studie 248
— — Wandelnde 249
— — Teilstück des Grabmals U. . . 251
— — Große Gruppe für einen Platz in Charlottenburg 252
— — Kopf der Frauengestalt aus der Gruppe 253
Trübner, Wilhelm. Kartoffelacker bei Weßling 168

Utrillo, Maurice. Schloß 9

Veit, Philipp. Doppelbildnis von Joh. Veit und F. J. Overbeck 348
Vermeer van Delft. Mädchenbildnis 317

Waentig, Walter. Erlen in der Lichtung 156
— — St. Georg-Oberzell 157
— — Höhen am Untersee 159

Seite
Wagner, Karl. Blick auf St. Domenis bei Perugia 198
Segovia 199
Waldmüller, F. G. Mädchen mit aufgestützten Armen 187
— — Mädchen am Fenster 278
— — Mädchen, Rosen darbietend . . 283
Waske, Erich. Villa Romana 287
— — Oh ihr Kleingläubigen! 290
Wasow, E. Skiläufer 67
Wenz-Vietor, Else. Aus dem Bilderbuch »Grünbart, das Moosmännchen« geg. 105
— — »Fahrt ins Blumenland« . 105, 108
— — »Das große Ding« 106
— — »Das Schweinchen« 107
— — »Die glücklichen Mausleut« . . 109
— — »Schelmengesindel« 110
— — »Märchenostern« 111
Wiener Maler (unbekannt). Comtesse Edina Clam-Gallas 281
— — Gruppenbildnis von 1834 282
Wildermann, Hans. Frauen am Meer 164
— — Triptychon »Traumaltar« 165
— — Stilleben Malmaison 166
Winterfeld, Wilhelm von. Mutter und Kind . . . . geg. 81
— — Frauenbüste 82
— — Bruno Walter dirigierend . . . 83
Wolff, Paul. Dschelada 70
Wollheim, Gert. Mädchen mit Kakadu geg. 212
— — Dame in Rot 213
— — Schlägerei 214
— — Max Pallenberg in »Eins zwei drei« 215
— — Sommerliche Waldstraße . . . 217
— — Damenbildnis 218

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FLORA. WANDGEMÄLDE AUS STABIAE, 1. JAHRH. N. CHR.

Neapel, Museo Nazionale

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WIE STEHEN WIR HEUTE ZUR ANTIKE?

Die griechische Kunst bleibt immer lebendig, der Abendländer wird sich ihr gegenüber stets neu einstellen: das Wesen zu prüfen, den Kernwert zu messen. Klopstock, Goethe, Hölderlin, Nietzsche, es sind Wandlungen im Ringen um den höchsten Formgeist, wie die Antike ihn frisch und jung und vollendet gebar.

Früher wurde das Urbild vor allem plastisch erlebt: Reinheit, Klarheit, Strenge, die gebändigte Leidenschaft. Dann kam eine Epoche romantischer Gärung, man sah in Hellas das Reich keimender Weltbilder und in den Mysterien den tiefsten Grund religiöser Schöpfung.

Wie stehen wir heute zu Griechenland? Vielleicht gibt dies Fresko der Flora uns ein Zeichen. Das ist der Mensch in bewegter freier Anmut über die Erde schreitend. Was ist das Große, das hier geschah? Das Leichtwerden des Körpers.

Diese Frau, stark gefügt und edel, geht dahin, mit zärtlichen Sohlen den Boden berührend, sie geht und sie hält einen Augenblick an, um Blumen zu pflücken. Aber die Bewegung lebt weiter als stehende Welle in der ganzen Gestalt.

Dies ist die Anmut, die spielend herrscht. Fest und gesund ist der Leib, vom schönen Nacken fiel das Kleid, die Hand greift, die Füße unter dem wehenden Saum biegen sich. Es ist die Ruhe der großen Sicherheit, die genau tut, was sie will.

Ist es dies nicht, was uns heute den Griechen so nahe bringt? Der Erdkörper will auch bei uns leicht werden. Das Tänzerische ist Sinnbild vollkommenen Seins. Und diese Flora tanzt im Geschehen des Alltags. Sie schreitet nur dahin, aber es ist gelöste Melodie. Sie geht, sie hält an, doch sie zerbricht nicht den Schwung, sie bleibt fließendes Bewegungsglück auch in der Stille.

Und zugleich ist das farbig geschaut: im Moosgrün des Untergrundes geht sie, selber ein warmes Goldgelb. Aus nur zwei Farben erklingt das Bild: in diesem Grün ist die Güte der Natur, und in diesem Gold ist der Atem des Menschen.

Die Griechen waren sicherlich als Maler ebenso groß wie als Plastiker. Dieses Meisterstück, von Handwerkern in Pompeji wiederholt, reicht gewiß zurück bis in die helle Welt des Apelles, des berühmten Meisters der Anmut.

Welche Kühnheit, die Göttin vom Rücken aus darzustellen, da kann ganz die Seele in den Gliedern sich zeigen, Auge und Mund lenken nicht ab. Nur das schöne Haar sieht man und ahnt durch die heitere Grazie der Kopfwendung die Lieblichkeit dieses Gesichtes.

Die schwebenden Füße der Frau! Liegt darin nicht das Geheimnis des neuen Typus? Die Wanderin in der Weite der Welt, die von nichts gehalten wird, die geht und anhält und geht und durch den süßen Wohlklang dieses Tuns unendlich beglückt.

Während Goethe und Hölderlin sich der Antike noch vom Geist her näherten, von dem Harmoniegesetz und seiner klassischen Forderung, ergreift uns am stärksten das griechische Körpergefühl. Denn wir wissen jetzt, daß nur jener Geist echt ist und dauert, der die Kraft hat, ganz sinnenhaft wirklich zu werden.

Diese Flora ist auch unsere Göttin. Die Seele wurde Erscheinung und lebt als Anmut. So geht sie durch den Garten der Erde und pflückt die Blumen und sammelt sie in ihr Füllhorn, um dann einst schenken zu können. Welche Geschenke von solcher Hand!

Rudolf von Delius

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER MALER GINO SEVERINI

Die italienischen Maler und Bildhauer werden nicht allein unter dem Beistand eines Namensheiligen aus der Taufe gehoben, sondern sichern sich auch einen Schutzpatron der Künste. Es gibt in der Tat kaum eine Stadt, ein Dorf im Lande Giottos, wo nicht der mehr oder minder glorreiche Name eines „pittore" in den Gemeindebüchern eingeschrieben stünde.

Severini, der 1883 in Cortona geboren wurde, ist in der Wahl eines solchen Schutzpatrons besonders glücklich gewesen. War doch Luca Signorelli, einer der markantesten Zeichner unter den Renaissancemeistern, in derselben Stadt zur Welt gekommen. Man könnte darin ein günstiges Fatum sehen, aber es trifft so ziemlich für alle italienischen Künstler ein gleiches zu.

Kultur und Geschichte haften sich in Italien mehr als irgend sonstwo an die Fersen der Lebenden. Die ersten Gesichtssinnes-Erlebnisse junger Messebesucher stehen unter dem Eindruck des Triptychons der heimatlichen Pfarrkirche. Die Fresken klösterlicher Wandelgänge fordern zu naiver Kunstbetrachtung auf.

Es ist ein elementarer Irrtum des heutigen Kunstpapstes Marinetti, wenn er glaubt, durch einen künstlich verlängerten Futurismus den Hang des italienischen Künstlers zum Traditionellen ausrotten zu können. Die nicht im Fahrwasser der Marinetti-Gruppe steuernden modernen Italiener haben denn auch begriffen, daß ohne die Tradition nicht auszukommen sei. Zwischen dem blinden Vergangenheitskult verbohrter Akademiker und der stagnierenden, innerlich leer gelaufenen Revolte des Futurismus von 1930 gab es noch ein Drittes: die entschlossene klare Neueinstellung zur Kunst der Alten, was im Grunde kein Hindernis für eine zeitempfundene Gestaltung war. Hauptsache, man begriff die Werke der Ahnen nicht dem Buchstaben nach, sondern aus dem lebendigen Geist ihrer Schöpfer heraus. Cimabue, Uccello, Perugino waren Exponenten ihrer Epoche, ohne das Ethische, die Wurzeln ihrer Herkunft, zu verleugnen. Eine wertvolle Erkenntnis, die den Jungen — mochten sie unter der Fahne der Valori plastici, des Novecento italiano oder der Pittura metafisica segeln — das ins Schwanken geratene Selbstbewußtsein stärkte. Der Atavismus war nun plötzlich kein drohendes Gespenst mehr, wohl aber die historische und biologische Voraussetzung für das künstlerische Schaffen der Gegenwart.

Severini verbrachte seine frühe Jugend bei den Großeltern und kam 1899 mit seiner Mutter nach Rom. Dies war eine Zeit der bittersten Not. Der Sechzehnjährige arbeitete als Rechnungsführer in kaufmännischen Betrieben, ohne mehr als das Allernotwendigste zu verdienen. Sein heißer Wunsch war, zu malen. 1901 lernt er Boccioni kennen, neben Carrà, Russolo, Balla und Severini selbst einer der Begründer des Futurismus. Zwei Jahre später zeigt der in dieser Zeit hellauf für die französischen Impressionisten begeisterte Anfänger seine erste Ausstellung in Rom. 1905 landet er in Paris, wo er seinem Landsmann Modigliani begegnet. Selbstverständlich wohnt er auf dem Montmartre, wo die Dichter Apollinaire und Max Jacob, die Maler Juan Gris, Picasso, Braque, Dufy und mit ihnen der ganze Schwarm einer ideenreichen, aber bettelarmen Künstlerjugend hauste. Vorübergehend liebäugelt Severini mit dem Gedanken, Flieger zu werden. Aber nur vorübergehend. Sein Schicksal entscheidet anders. 1910. Manifest des Futurismus. Marinetti propagiert überall im Auslande, so auch in Paris, für die neue Bewegung. Severini schließt sich ihr an und ist (Boccioni und die übrigen Bannerträger leben in Italien) der einzige Vertreter dieser Kunsttendenz in Frankreich. Werke wie „Reiseerinnerungen", „Bal Tabarin", „Tanz des Pan-Pan im Monico" und die „Tänzerin" gehören jener Epoche an, wo die Leinwand zum Schauplatz verwirrenden Farbentaumels, sich durchbrechender und ineinanderschachtelnder Gegenstandsformen wird. Sie hängen heute in den bedeutendsten Sammlungen Europas. Wir sehen nachträglich in diesen spontanen Gefühlsausbrüchen der Futuristen (derjenigen von 1911 und nicht von 1930) einen berechtigten Empörungsakt gegen den tristen Geisteszustand der Malerei dortzulande. Andrerseits blieb die futuristische Attacke nicht ohne Echo. Waren doch schon Parallelbewegungen hierzu vorhanden. Der Kubismus in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GINO SEVERINI. AMORETTEN ALS KOMPOSITIONSKÜNSTLER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GINO SEVERINI. TAUBEN UND MASKE

Frankreich, die Tendenzen des „Sturm" und „Blauen Reiters" in Deutschland. So verschieden unter sich, fehlten doch gewisse Berührungspunkte, gemeinsame Zielstrebungen nicht. Es gereicht Severinis Aufrichtigkeit zur Ehre, wenn er sagt: „Je crois pouvoir aujourd'hui avouer ma dette envers Braque et Picasso sans me diminuer." So sind zahlreiche Arbeiten aus den Jahren unmittelbar vor und nach dem Kriege auf Grund ihrer Struktur und der Art des Aufbaus ausgesprochene Spezimen kubistischer Gestaltungsweise. Severini, nicht etwa nur beeinflußt, hat vielmehr ein gut Teil zur Neubildung des Vokabulars der Malerei in Frankreich beigetragen. Wie jeder Künstler, dem das Gestalten als solches wichtiger denn bloßes Formulieren innerhalb einer Richtung ist, blieb auch Severini nicht ewig Futurist bzw. Kubist. Was er weiterhin malte, negiert weder die bis dahin zurückgelegten Etappen, noch wird es selbst durch Früheres widerlegt. Mehr und mehr entstehen wieder Bilder für Laienaugen gut leserlichen Inhalts. Harlekins, Interieurs, Stilleben oder kombinierte Motive. Hier ist eine Atempause in seinem Schaffen einzuschalten, die ungefähr zwischen 1917 und 1920 liegt. Der Maler beschäftigt sich jetzt nicht weniger gründlich mit anderen Dingen als sonst mit seiner Kunst. Er studiert Architektur, macht sich mit der darstellenden Perspektive und Biologie vertraut. Pflegt in dieser Periode auch Umgang mit Gelehrten und Philosophen. Regt sich ein Tropfen Bluts überkommenen Erbes aus den Tagen der Humanisten, der Renaissance in ihm? Fast möchte man es glauben. Vielleicht auch nur eine Reaktion, die eine Spanne geistiger Rückschau, forschenden Theoretisierens ist. Ein 1912 erschienener Band („Vom Kubismus zum Klassizismus", Ed. Povolozky, Paris) bleibt das resümierende Ergebnis. Er deutet außerdem einen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GINO SEVERINI. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Umschwung an, ist eine Art Rechtfertigung seines künftigen Schaffens.
Wie sehr bedingt die Einordnung des Gesamtwerks eines Künstlers bzw. seiner verschiedenen Entwicklungsabschnitte ist, ergibt sich aus den Arbeiten, die nunmehr und im Verlauf der nächsten vier Jahre entstehen. Sogenannte abstrakte, sogenannte gegenständliche Malereien folgen in scheinbar unbegründetem Wechsel aufeinander. Doch nur scheinbar! Ob er einmal die Figur eines Harlekins in Flächen gliedert, verkleidet und damit den ganzen Bildraum füllt, ob er wiederum die reale Erscheinungsform respektiert: in beiden Fällen hat der strenge Zeichner die Oberhand, tritt die gepflegte Arbeit, der geschulte Pinsel in seine Rechte. Das Spezifische der Volumen, die strikte Einordnung des Einzelnen ins Bildganze könnte kaum noch weiter getrieben werden. Mit den Begriffen „abstrakt" und „konkret" ist hier die Erklärung nicht abgetan. Ist's doch nur ein jeweilig anderer Bildinhalt, der diese Arbeiten voneinander unterscheidet. Die Grundlage, das Gerüst bleibt dasselbe. Mag man es hier „kubistisch", dort „klassisch" nennen: es liegt in beiden Fällen doch ein und dieselbe Gestaltungsweise zugrunde. Severini hat in diesem Moment eine Stufe erreicht, wo sich das Bedürfnis nach Auswertung eines fast zwei Jahrzehnte langen Wirkens fühlbar macht; wo aber auch die Tradition der heimatlichen Kunst neuerdings in ihre Rechte tritt. Die Staffeleibilder dieser Etappe sind unantastbar, was ihre Technik und die Durchführung in extremo anbelangt. Was an Können gewonnen ist, wird allerdings auf der andern Seite an Lebendigkeit des Ausdrucks und Spontaneität vorübergehend eingebüßt.
Wie der Künstler sich selbst hierüber und über seine Auffassung im allgemeinen Rechenschaft ablegt, entnimmt man einem im „Mercure de France" (Juniheft 1917) erschienenen Artikel: „. . . weder der Platonismus eines Ingres, noch der Lyrismus, das Sensuelle und das Romantikertum eines Delacroix können für sich allein eine ästhetische Basis bilden. Erst die Synthese dieser beiden Ausgangspunkte, welche übrigens bei Cézanne zur Verwirklichung drängt, ist die taugliche und einzige Grundlage der Malerei."
Knapp zehn Jahre nach dem tritt ein Ereignis ein, das Severini die Möglichkeit verschafft, seine Kenntnisse und künstlerischen Sehnsüchte an einer großen Aufgabe zu versuchen bzw. zu stillen. Er erhält den Auftrag, die Kirchen von Semsales und La Roche (zwei Schweizer Orte im Kanton Freiburg) mit Fresken auszumalen. Der Künstler und Mensch in ihm haben bei der Lösung dieser mühevollen Aufgabe einen gemeinsamen schönen Sieg davongetragen. Das Ideal der Alten, uneingestandenerweise auch jenes der Maler von heute, ist letzten Endes die freie Auswirkung der Kunst im Großen, ihre Betätigung im Zusammenhang mit den kulturellen und ästhetischen Bedürfnissen der Gesellschaft. Diese Bedürfnisse sind freilich allzu verschleiert und unbewußt, als daß im gegebenen Fall immer die rechte Wahl getroffen würde. Kirchen, Rathausfestsäle, Universitätsaulen in so ziemlich allen europäischen Städten sind recht oft die traurigen Kronzeugen dafür, was unberufene Hände verderben können.
Ich kenne die Fresken der beiden Kirchen nicht aus eigener Anschauung; lediglich nach Reproduktionen. Jacques Maritain aber schreibt über sie: „Dans les fresques de l'église de La Roche, dans la Cène en particulier, la rigueur picturale laisse paraître un sentiment religieux plus librement exprimé, une émotion accrue. On sent que le peintre, plus sûr encore de sa main, peut davantage, mais toujours avec une belle discrétion, donner passage vers le déhors à ce qui habite son cœur."
In den letzten Jahren hat sich Severini wieder ganz dem Staffeleibilde zugewandt. Im Besitze einer lang erprobten Technik, unbekümmert um Probleme genereller Natur, malt er mit der Ausgeglichenheit und heiteren Hingabe eines Künstlers, der seine Kräfte nicht zersplitterte und sie nun frei in den Dienst eines zur Reife entfalteten Schaffens stellt. Seine Vorliebe neigt zum Stillleben, wo sich antike Architekturfragmente mit Früchten, Tauben und Musikinstrumenten im ungezwungenen Stelldichein begegnen. Dem saftigen Schmelz des Lokaltons gesellt sich die maßvoll akzentuierte und reiche Form. Seine Malerei ist jetzt im besten Sinne des Wortes unverpflichtet. Logisches Resultat der Summe langer Bemühungen, die ihrerseits zur Ausreifung von Severinis persönlichem Stil nicht zum wenigsten beigetragen haben. Hans Heilmaier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

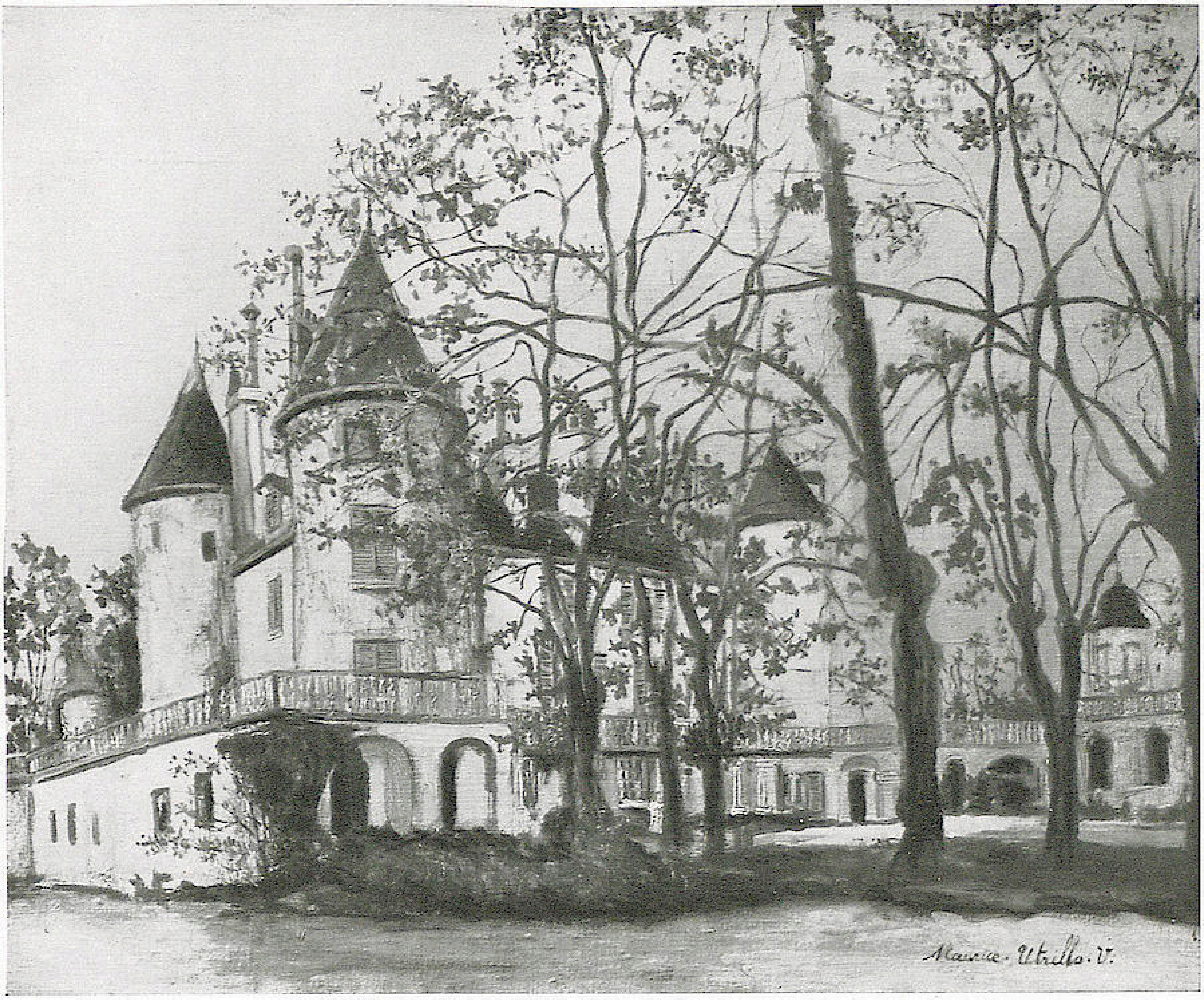
GINO SEVERINI. STILLEBEN MIT ARCHITEKTUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD VON STEINLE. DES KÜNSTLERS TOCHTER

Aus den Neuerwerbungen des Wallraf-Richartz-Museums in Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAURICE UTRILLO. SCHLOSS

Aus den Neuerwerbungen des Wallraf-Richartz-Museums in Köln

VON DEN NEUERWERBUNGEN DER DEUTSCHEN MUSEEN

Wir beginnen mit den Abbildungen auf Seite 8 bis 16 mit der Veröffentlichung von Neuerwerbungen, die deutsche Museen auf dem Gebiete der neuen Kunst in den letzten Jahren gemacht haben. Die heutige Reihe soll also fortgesetzt werden. Es kann bei der großen Anzahl der zu verzeichnenden Erwerbungen natürlich nur eine Auswahl des Hervorragendsten gezeigt werden und es wäre verfehlt, von diesen wenigen Proben allein auf die Ankaufspolitik der Museen zu schließen. Dieser wollen wir gelegentlich einen besonderen Aufsatz widmen. Zu den heutigen Abbildungsproben wollen wir aber doch, um wenigstens ungefähr über die Art der Ankäufe zu orientieren, nachstehend noch Einiges nennen, was wir unter den Neuerwerbungen der Museen,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL GAUGUIN. ZWEI FRAUEN

Aus den Neuerwerbungen der Staatl. Gemäldegalerie Dresden

die heute Gegenstand unserer Veröffentlichung sind, notiert haben.

So verzeichnen wir von der Berliner Nationalgalerie Werke von Böcklin, Corinth, Thoma, Slevogt, Marc, Macke, Munch, Nolde, Kirchner, Kokoschka, Hofer, Beckmann, Dix, Feininger, Dufy und Klee. Dazu die hier reproduzierten Modersohn, Dietrich und Caspar David Friedrich; von Dresden: Corinth, Munch, Beckmann, dann die hier reproduzierten Nolde und Gauguin; von Köln: Kalckreuth, Feuerbach, Trübner, Beckmann, Munch, Mangold, Radziwill, Greferath, Kanoldt, Kokoschka, Schrimpf, Fuhr, Faistauer, Caspar-Filser, Hörle und, hier reproduziert, Steinle und Utrillo; von Mannheim: Lauterburg, Fuhr, Gleichmann, Beckmann, Albiker, Kolbe, Rodin, Schlichter, Müller-Hufschmidt, Derain, Corinth, Uhde, Schnarrenberger, Chagall, Masereel und, hier reproduziert, Hofer; von Leipzig: Kanoldt, Schrimpf, Habermann, Kokoschka, Munch, Rhoden und den hier veröffentlichten Kolbe.

KIRCHLICHE KUNST

EIN GESPRÄCH

Zwei Freunde, A und B, haben die Auslage eines „Devotionaliengeschäftes" betrachtet.

A.: Nirgends wird wohl die Kluft zwischen „Volk" und „Gebildeten" so schmerzlich fühlbar wie hier. Entsetzlich! Diese unzähligen Christusfiguren, Lourdesmadonnen, Statuen des hl. Antonius und anderer Heiligen, zu Tausenden in den katholischen Kirchen aller Länder, in Privathäusern zur Verehrung ausgestellt! Desgleichen die unzähligen süßlichen, faden Öldrucke! Ich behaupte, daß solche Werke wie nichts anderes geeignet sind, das religiöse Gefühl zu vernichten. Gerade im empfindlichsten Augenblick der reinsten Hingabe hauchen sie ein Gift in die Seelen, das Gift der kalten Gleichgültigkeit, des berechnenden Geschäftssinnes, der hier zur Frivolität wird, weil er mit den heiligsten Gefühlen des Menschen sein Spiel treibt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL HOFER. CARNEVAL

Aus den Neuerwerbungen der Städt. Kunsthalle, Mannheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAULA MODERSOHN-BECKER. MÄDCHEN MIT BLUMENKRANZ

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

B.: Was weißt du von den religiösen Gefühlen der Erzeuger oder der Händler? Es sind vielleicht sehr fromme Menschen. Sie verstehen es nur nicht besser.
A.: Dann mögen sie sich so plump, so kunstlos ausdrücken, als sie es eben verstehen.
B.: Das ist Ästhetentum. Den schlichten Gläubigen ist es ganz gleichgültig, ob sie ihre Andacht vor einem Kunstwerk oder einem flauen Industrieprodukt verrichten. Im Gegenteil, so eine konventionelle Figur mit leerem Puppengesicht ist ihnen lieber als ein Kunstwerk, das sie doch nicht verstehen. Diese Leute wollen es gar nicht besser. Wenn die Figur nur recht lebendig im Sinne des Panoptikums aussieht, mit recht grellen Farben bemalt ist, das entspricht am besten dem Bildungsstand des Volkes.
A.: Alle Scheinkunst ist ein Gift . . .
B.: Aber diese Werke wollen gar nicht Kunst sein, haben mit Kunst nichts zu tun. Sie dienen praktisch einem Bedürfnis schlichter Seelen, damit ist ihr Zweck erfüllt.
A.: Das klingt sehr plausibel. Das Gewissen will sich aber doch nicht beruhigen: Etwas stimmt hier doch nicht. Nämlich, wenn diese Werke auch keine Kunst sein wollen, so stammen sie doch von der reifsten Kunst her, sind bis zum Spülicht verderbte Fortbildungen von Werken der Italiener, der Spanier (dieser ganz besonders), der Nazarener, die selber schon sehr verdünnte Suppen kochten. In den Urformen lebte die Inbrunst eines Volkes, gestaltet durch Generationen, erhöht durch die Kraft eines, nein, vieler Genies; die leidenschaftliche Flamme eines Zeitalters.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL NOLDE. SONNENBLUMEN

Aus den Neuerwerbungen der Staatl. Gemäldegalerie Dresden

dem die Kunst im Mittelpunkte alles Fühlens stand. Dieser Kern ist aus ihnen herausgenommen, damit sind sie zu leeren Hülsen verflacht, die großen Gefühle sind zu kleinlicher Rührung, zu Sentimentalität umgebogen. Diese übertragen sie auf die Gläubigen . . .

B.: Sprichst du also im Namen der Kunst oder der Religion?

A.: Im Namen beider, denn sie sind nicht voneinander zu trennen, vom Ursprung der Kunst her durch alle Zeiten.

B.: Nun, die heutige Kunst hat doch wohl mit Religion wenig oder nichts zu tun.

A.: Nur scheinbar. In Wahrheit kann die Kunst nie ihren Ursprung verleugnen: das Hinausstreben über das Irdische. Wollte die Sowjetrepublik die Religion wirklich gründlich bekämpfen, müßte sie auch alle Kunst verbieten.

B.: Auch die Kunst des 19. Jahrhunderts war fast ganz unreligiös. Der Impressionismus . . .

A.: . . . hat um das Licht gekämpft und in dieser symbolischen Form doch wieder mit dem Göttlichen gerungen.

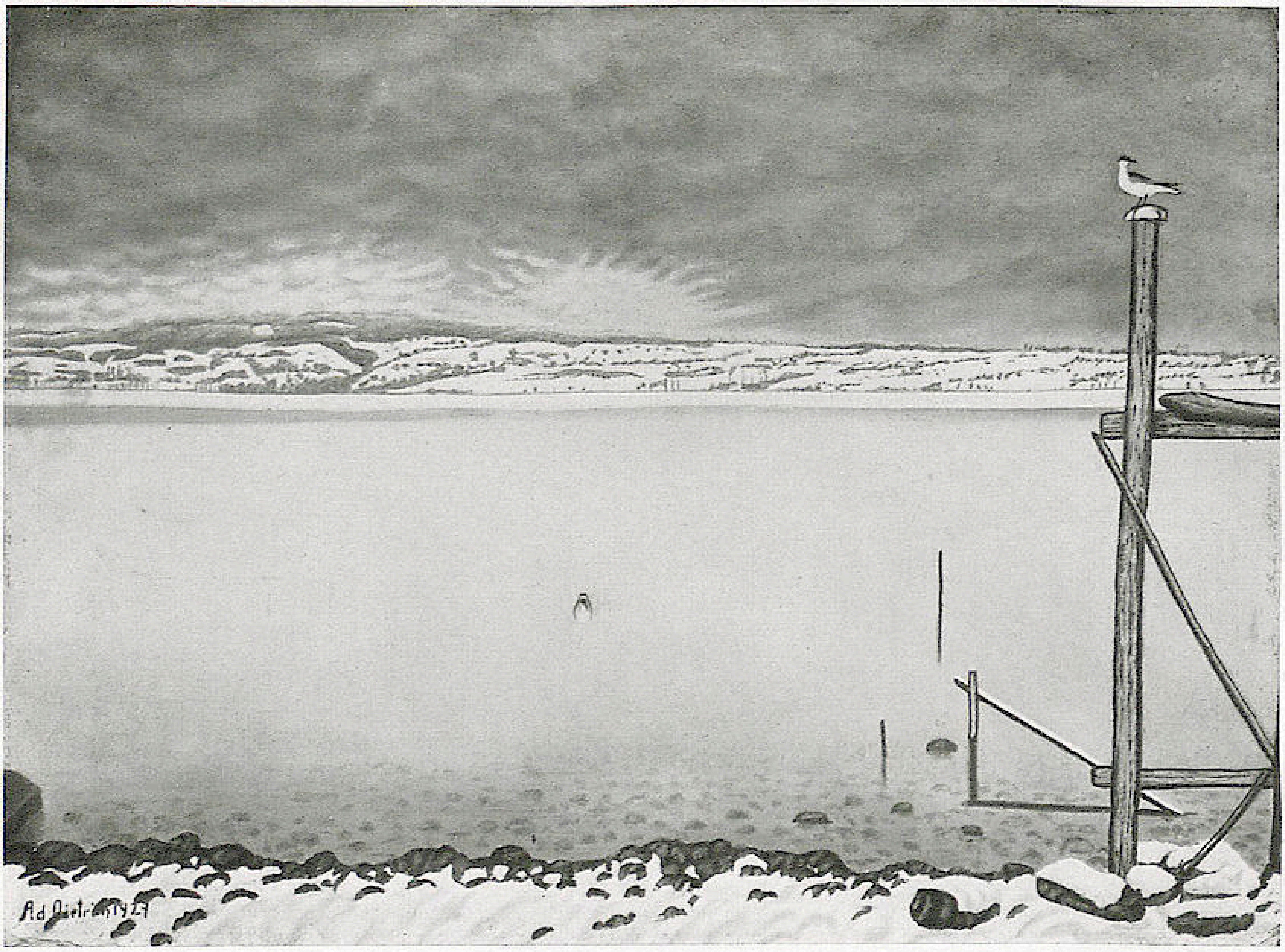
B.: Das ist etwas spitzfindig. Nun vielleicht . . .

A.: Unser Grundfehler ist: daß wir den Menschen nicht als ein mit dem Universum verbundenes Ganzes empfinden, immer nur als ein Teilwesen. Wir lassen ihm diese leeren Heiligenbilder, wollen ihn aber doch in Museen zur hohen Kunst erziehen. Vor Kunstwerken, die vielfach aus Kirchen stammen. Hier aber, in dieser Atmosphäre, werden sie neutralisiert, ihres religiösen Charakters beraubt. Und das ist die andere Seite der Rechnung: daß wir auf das Konto der Kunst buchen, was einmal Religion war.

B.: Man könnte ebensogut sagen: alles, was persönliches, genialisches Künstlertum war, ist in die Museen abgeschoben und der unpersönliche religiöse Gehalt ist in den Gipsfiguren geblieben.

A.: Verzerrt durch die Sentimentalität kleinlicher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



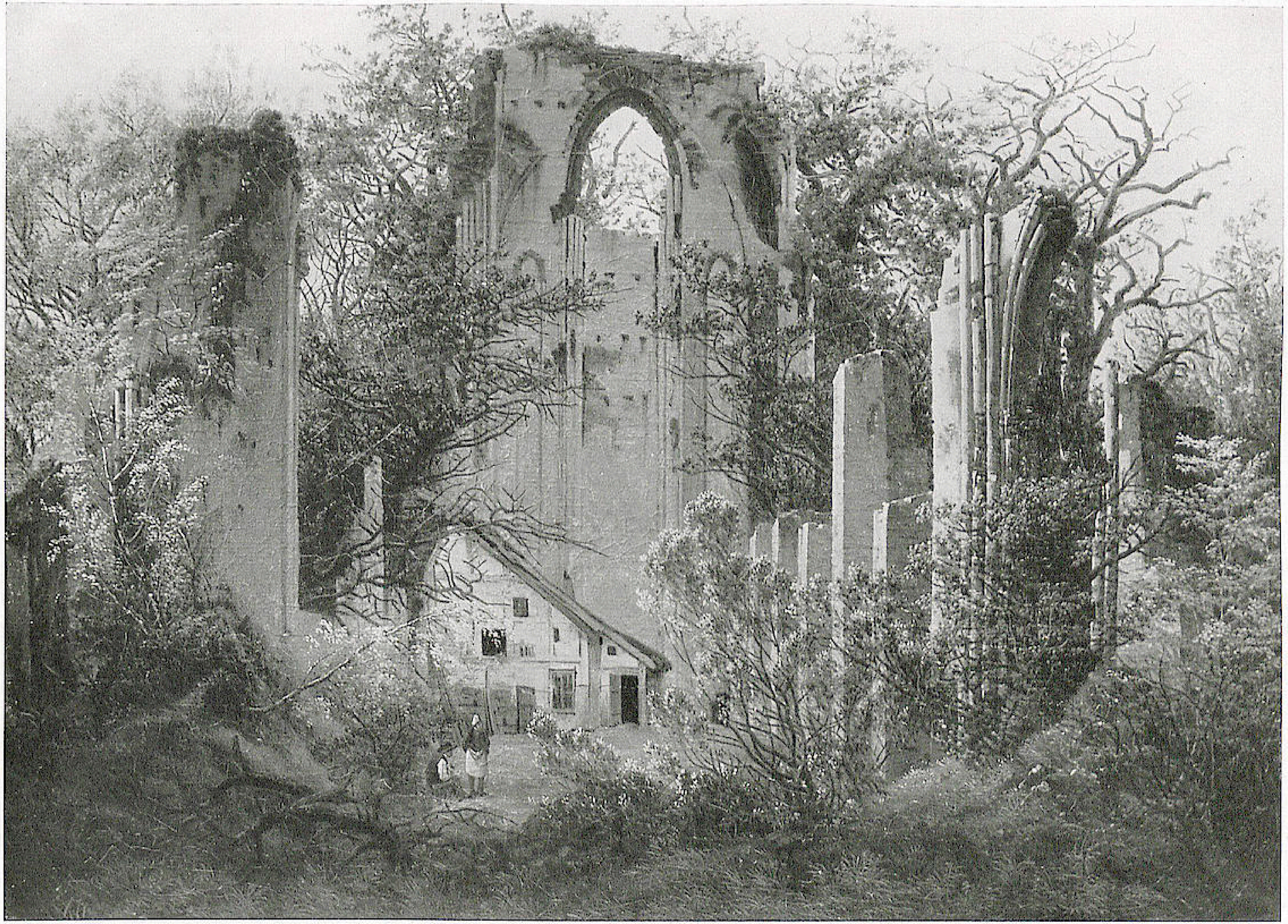
ADOLF DIETRICH. WINTER AM SEE

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

Naturen. Nein, auch das Geniale ist vom Religiösen nicht zu trennen.
B.: Ich will ja die verblasenen Öldrucke nicht verteidigen. Ich meine nur: die Menschen sind nicht so empfindlich und empfänglich, wie du denkst. Sie bleiben ruhig bei ihrer Gefühlsweise.
A.: Ein Irrtum; der heute, im Zeitalter der Imponderabilien, der Strahlungsphysik, der Zerlösung aller Materie nicht mehr erlaubt ist. Was wir unbewußt aufnehmen, ist wichtiger als das Bewußte. Es steckt ein ewiges lernendes Kind in uns. Diese weichlichen, verschwommenen Heilandsgesichter müssen eben solche Menschen formen.
B.: Also Bekämpfung des gemalten und modellierten Schundes ebenso wie des literarischen? . . .
A.: Ganz richtig.
B.: Was soll aber die Kirche tun, wenn das religiöse Gefühl unserer Zeit nicht stark genug ist, eine neue Kunst zu ihrem Dienst zu erzeugen und sie doch immer neue Werke benötigt?
A.: Zunächst alle Fabriksware verdammen. Denn damit verbarrikadiert sie — praktisch und auch für das Verständnis der Menge — den Zustrom der lebendigen Kunst, die gar nicht so unwillig und unfähig wäre, religiöse Gefühle zu gestalten. Und dann: diese lebendige Kunst durch Aufträge heranziehen, zu immer größeren Aufgaben reizen.
B.: Glaubst du denn wirklich, daß die Kluft von Glauben und Wissen noch zu überbrücken ist?
A.: Ich glaube, daß alle Kunst religiös ist. Daß auch ein Landschaftsbild so fromm sein kann wie ein Heiligenbild. Es muß nicht jedes Andachtsbild dazu auffordern, seine persönlichen egoistischen Wünsche vorzutragen. Haben die Museen sich aus den Kirchen gefüllt . . .
B.: Genug, genug. Wohin verirrst du dich?
A.: Warum sollte die Hauptkirche einer Hauptstadt nicht Landschaften des ganzen Landes in sich versammeln? Eine Kirche des hl. Franziskus . . . .
B.: Nun bist du wieder bei deinen gewohnten Phantastereien. Da habe ich keine Lust, dir zu folgen.

Dr. Franz Ottmann

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CASPAR DAVID FRIEDRICH. RUINE EINER ZISTERZIENSERABTEI IN ELDENA BEI GREIFSWALD

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG KOLBE. KNIENDE MIT ERHOBENEN ARMEN

Aus den Neuerwerbungen des Museums für bildende Künste, Leipzig

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SCHWARZER. MOSAIKSTILLEBEN IM KLEINEN SPEISESAAL
I. KLASSE DES DAMPFERS „EUROPA“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

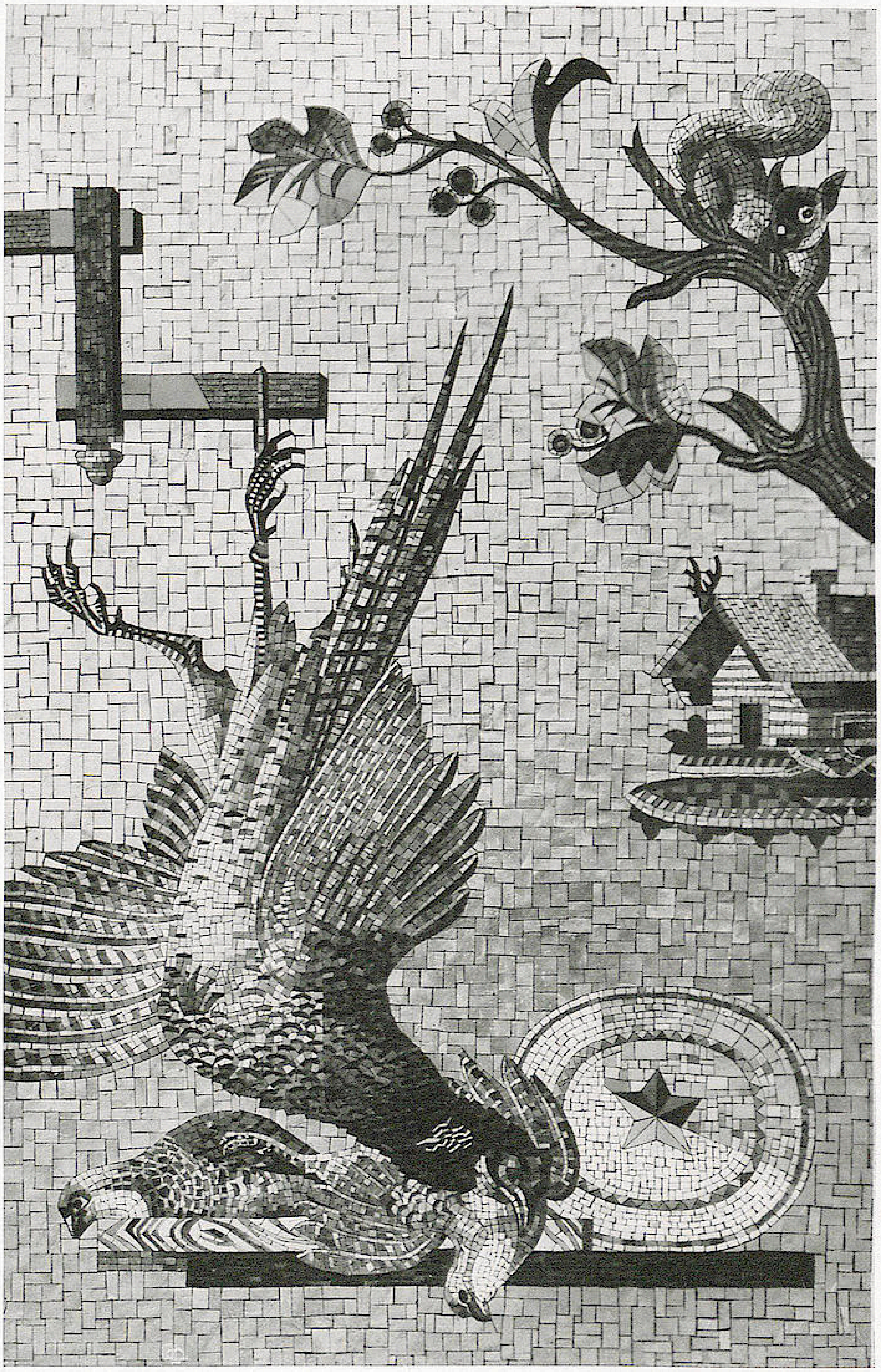
ZU DEN MOSAIKBILDERN VON MAX SCHWARZER UND HANS GÖTT FÜR DEN DAMPFER „EUROPA"

Nach all den wunderlichen Zickzackwegen, mit denen uns die moderne Kunstentwicklung schon überrascht hat — vom „gotischen" Expressionismus zur nachexpressionistischen „Sachlichkeit", die Verismus und „Klassik" zugleich sein möchte —, wie sollte eine neue Wertung, eine Art Wiedergeburt der Antike, ein plötzliches Wiedererstehen antikischer Heiterkeit in der bildenden Kunst gar so befremdlich und überraschend sein? Gewiß, die antike Norm hat dem vielfältigen, zwiespältigen modernen Menschen wenig mehr zu sagen, aber sehr verständlich erscheint ein neues Bekenntnis zur Antike im Sinne jener Worte des letzten großen Kenners der hellenischen Welt: „O diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Farben, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Die Griechen waren oberflächlich — aus Tiefe!"

Die moderne bildende Kunst hat lange genug in den Tiefen des Problematischen geweilt und nun kehrt sie gleichsam zurück, mit einem feineren Geschmacke für die Freude, mit einer zarteren Zunge für alle guten Dinge, mit lustigeren Sinnen, mit einer zweiten Unschuld in der Freude, kindlicher zugleich und hundertmal raffinierter, als sie jemals vorher gewesen war, — sie kehrt zurück zu allen farbigen Wundern der Oberfläche, zum Glauben an den ganzen Olymp des schönen Scheins, zur reifen Freude am schmückenden Gestalten, das wir so ungerecht verächtlich „Dekoration" zu nennen pflegen. Eine solche Wendung der bildenden Kunst von problematischer Abenteurerlust hinweg zu „griechischer" Heiterkeit und Unschuld scheint der tiefere Sinn der bemerkenswerten Tatsache zu sein, daß neuerdings führende Maler ausgesprochen fortschrittlicher Künstlergruppen mit Vorliebe dekorative Aufgaben großen Stils übernehmen und diesen vorbildliche Lösungen zu geben wissen. Max Unolds Mosaiken für den Dampfer „Europa" sind ebenso bekannt geworden und des gleichen Beifalls wert, wie die Mosaikbilder, die Hans Gött für das Schwimmbad der „Europa" schuf. Und wohl nicht zufällig liegt über den Schöpfungen beider Künstler etwas vom Zauber der antiken Welt, ein Abglanz des „griechischen" Glaubens an die erlösende Kraft der schönen Oberfläche: der neu erwachte Sinn für den funkelnden Schein der Dinge eröffnete dem Künstler von Heute unwillkürlich wieder den Zugang zur Welt des Homer, wo alles Irdische eingetaucht ist in ein tief gesättigtes Leuchten und die Dinge wie getriebene Arbeit, von den Hämmern des Hephästos geformt, den funkelnden kreisrunden Schild der Erde zieren. Und ist eine Technik denkbar, die geeigneter wäre, dieser neuen homerischen Freude am kostbaren Leuchten der Dinge Ausdruck zu geben, als das Mosaik, das alle Formen der Natur in einen edelsteingleißenden Wunderteppich auflöst? Dabei ist diese Technik, trotz aller an das harte Steinmaterial gebundenen Gesetzmäßigkeit, keineswegs starr zu nennen, sie gehorcht, mehr als man annehmen möchte, dem besonderen Temperament des jeweiligen Künstlers. So schuf Unold vier Szenen, vom Ablauf eines Tages, deren feierliche Ruhe etwas von antiker Harmonie und Statik atmet. Um absolute stillebenhafte Zuständlichkeit ging es Max Schwarzer mit seinen Mosaikbildern für die „Europa", der vor dem breit plattierten Goldgrund ein stummes Beieinander schöner Dinge, glitzernde Fische, leuchtende Früchte, buntfiedriges Geflügel und die Landschaft mit Leuchtturm und schwankem Geäst, zu einem strahlenden Gewirk von lauter Kostbarkeiten zusammenfügte, so wie Homer in seine Verse alles dem Auge Ergötzliche der sinnlichen Welt hineinwob. Gött, im Gegensatz zu Schwarzer, verleugnete in seinen Mosaikentwürfen den differenzierten modernen Mal-

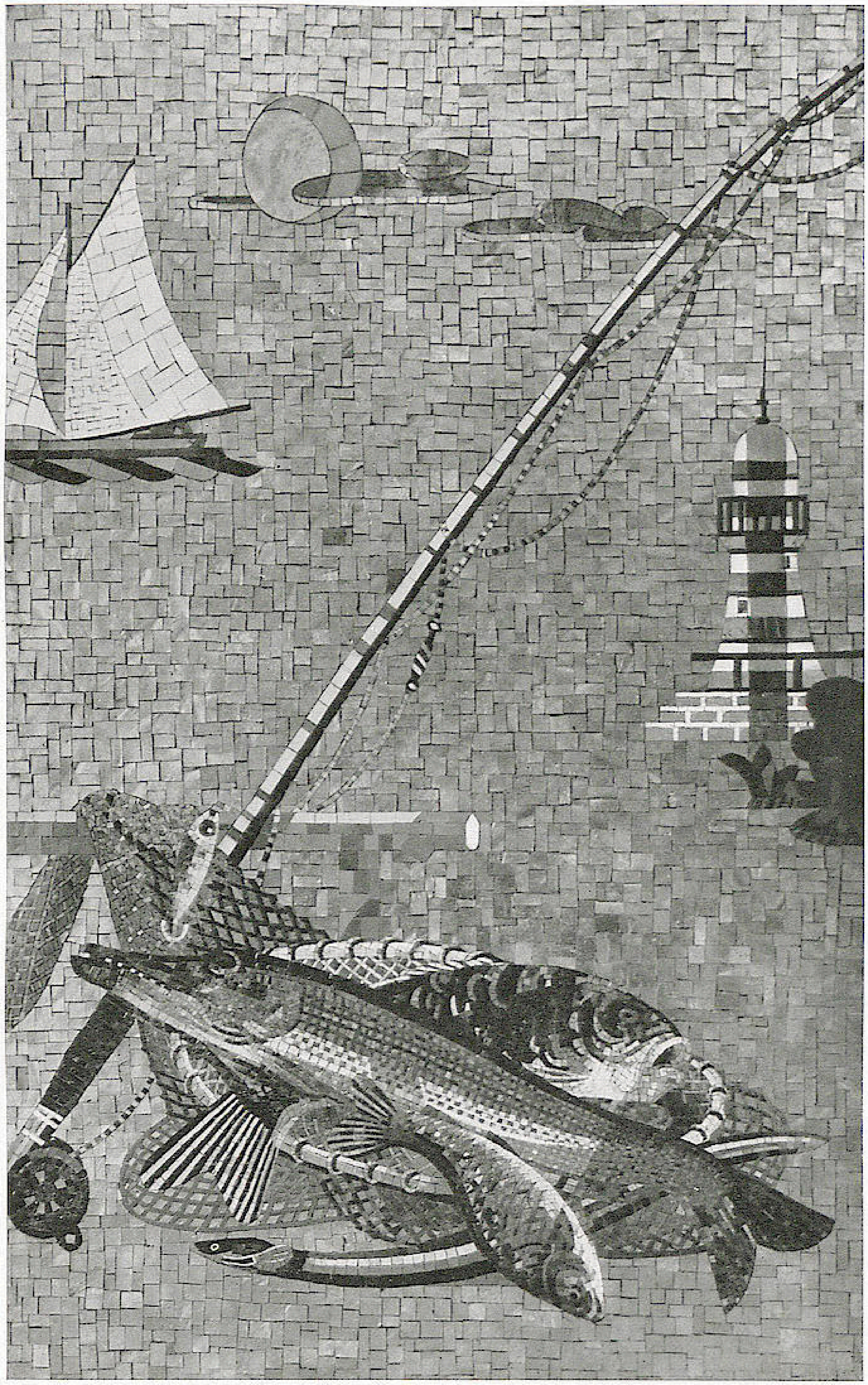
Die Ausführung der Mosaiken lag in den Händen der Vereinigten Süddeutschen Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, München-Solln und der Fa. Puhl & Wagner, Gottfr. Heinersdorff, Berlin-Treptow.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SCHWARZER. MOSAIKSTILLEBEN IM KLEINEN SPEISESAAL I. KL.
DES DAMPFERS „EUROPA“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

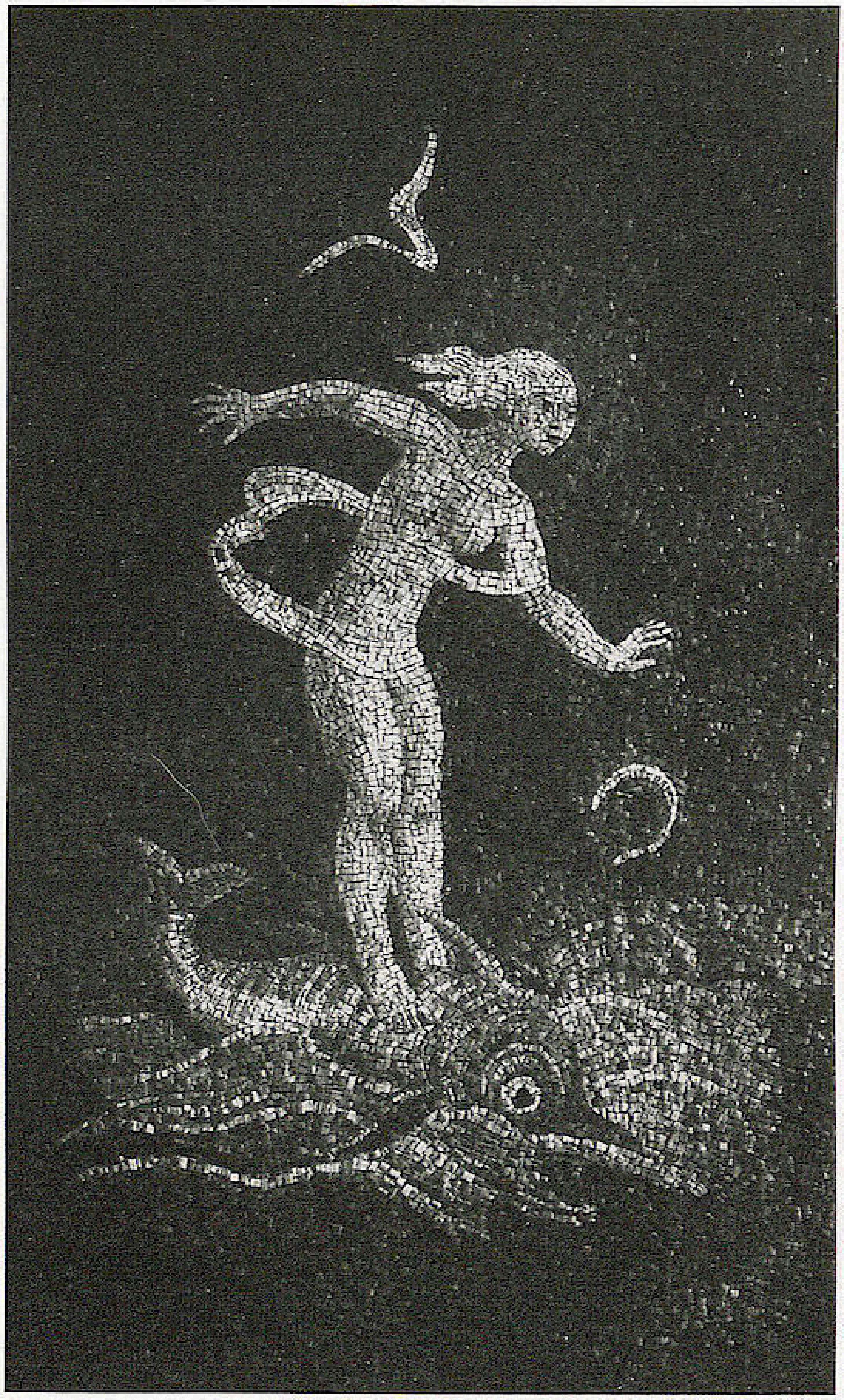


MAX SCHWARZER. MOSAIKSTILLEBEN IM KLEINEN SPEISESAAL I. KL.
DES DAMPFERS „EUROPA“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

künstler nicht und wagte es, die mythologischen Meerbilder mit äußerster farbiger und linearer Bewegtheit zu erfüllen. Und das spröde Steinmaterial folgte so willig dem Temperament des Künstlers, daß der erstrebte Eindruck des rauschenden Wogens und wehenden Brausens vollkommen erreicht ward und der Triton mit dem tönenden Muschelhorn und die Nereide mit flatternden Haaren auf ihren Wassertieren dahinzustürmen scheinen, zu seiten des Muschelgefährts, auf dem Galatea, einer weißen Erscheinung gleich, durch die aufgerührten Elemente von tanzenden Delphinen gezogen wird.

Reinhold Lindemann



HANS GÖTT. LINKER SEITENTEIL DES MOSAIKS IM SCHWIMMBAD DER „EUROPA"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS GÖTT. MOSAIKBILD FÜR DAS SCHWIMMBAD DES DAMPFERS „EUROPA“
MITTELSTÜCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ZUR CHINESISCHEN PORTRÄTKUNST

Wir sehen hier den Kopf einer alten Dame, es ist der Teil eines Ahnenbildes, um 1300 n. Chr. gemalt. Die innere Wesensart dieses Menschen wurde zeichnerisch auf die knappste, schlagendste Form gebracht: abgekürzt, verdeutlicht, ins Ewige gemeißelt: Monogramm und Schlüssel der Seele. Aber das Bild wird erst fertig durch das Gewand: da bauen sich mächtige Farbentöne in Wucht und Pracht; gedämpfte Vornehmheit, die sich auftürmt zu großer, ruhiger Symphonie.
Im Gesicht filtriert das Zeichnerische tief verstehend die Essenz des Innern; durch die kühne Flächendekoration des Kleides strahlt die gebändigte Würde nach außen. Es ist in dem Werk an jeder Stelle die restlose Reife der Vollendung. Der chinesische Maler läßt sich niemals von seinen Augen hinauslocken in eine realistische Abhängigkeit. Die Augen sind ihm nur die Türen, die jedes Ding hineinlassen zur Innenwerkstatt des Schöpferischen. Dort wird die Außenwelt im Feuer des Geistigen umgeschmolzen und verklärt — um dann neu geboren zu werden als geistgereinigte Kunstwelt.
Einen Gegensatz von Realismus und Idealismus gibt es hier nicht, denn die Welt in China blieb heil und gesund. Das Materielle selber ist geistdurchströmt und kann daher aufblühen zum zartesten Sinnbild der Seele.
Wie verhalten und sparsam die Farben sind, sie kennen ihren Wert, sie treten keusch zurück, aber ihr zartestes Blinken wirkt stärker als jedes bunte Geschrei.
Überhaupt werden alle malerischen Mittel mit weisester Ökonomie verwendet, die innere feste souveräne Geschlossenheit des Bildorganismus ist stets das Ziel. So wächst durch vorsichtige ehrfurchtsvolle Pflege im Lauf der Generationen eine Kunst heran, die sich wie ein leichter hoher spiegelnder Himmel über dem Erdesein wölbt. Man genießt dort die Dinge in ihrer zweiten seligen Existenz, die ihnen der Künstler gab. Und darum sind diese Werke ebensosehr ein heiteres Bejahen des Irdischen wie auch ein Triumphgesang auf die Herrschergewalt der schaffenden Freiheit.
So ist dem Chinesen die Kunst der Malerei heilig im höchsten Sinn. Es handelt sich niemals nur um technische Fertigkeiten und um die Bravour irgendeines gelenken Fingers. Die Gesamtbildung einer alten Kultur steht hinter jedem Bilde. Und das Erste, was vom Maler gefordert wird, ist daher: strahlende Reife seines Menschentums. Denn nur so wird er fähig, das wahrhaft Menschliche zu formen.
Es mag dem Europäer schwer fallen, dies alles sogleich zu erkennen. Doch die stärksten Künstler des Abendlandes ringen um den gleichen Weg zur gleichen Höhe. Aber jener Riß, der unser Leben zersplittert hat, schließt sich nicht so schnell. Was in Asien jahrtausendjährige Ruhe geformt hat, wollen wir durch leidenschaftlichen Ansturm jetzt nachholen. Doch Gehalt und Technik fallen immer wieder auseinander. Eine krampfhafte Unruhe gärt in den besten unserer neueren Meister.
So kann uns der Anblick chinesischer Meisterwerke zu tiefer Besinnung führen und zu der Einsicht, daß die Fundamente in Ordnung sein müssen, bevor es möglich ist, einen guten Bau zu errichten.

D.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALTE DAME (AHNENBILDNIS). AUSSCHNITT. CHINA, 13.—14. JAHRH.
Aus der Ausstellung „Chinesische und japanische Malerei“ im Münchner Völkerkundemuseum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI NOWAK

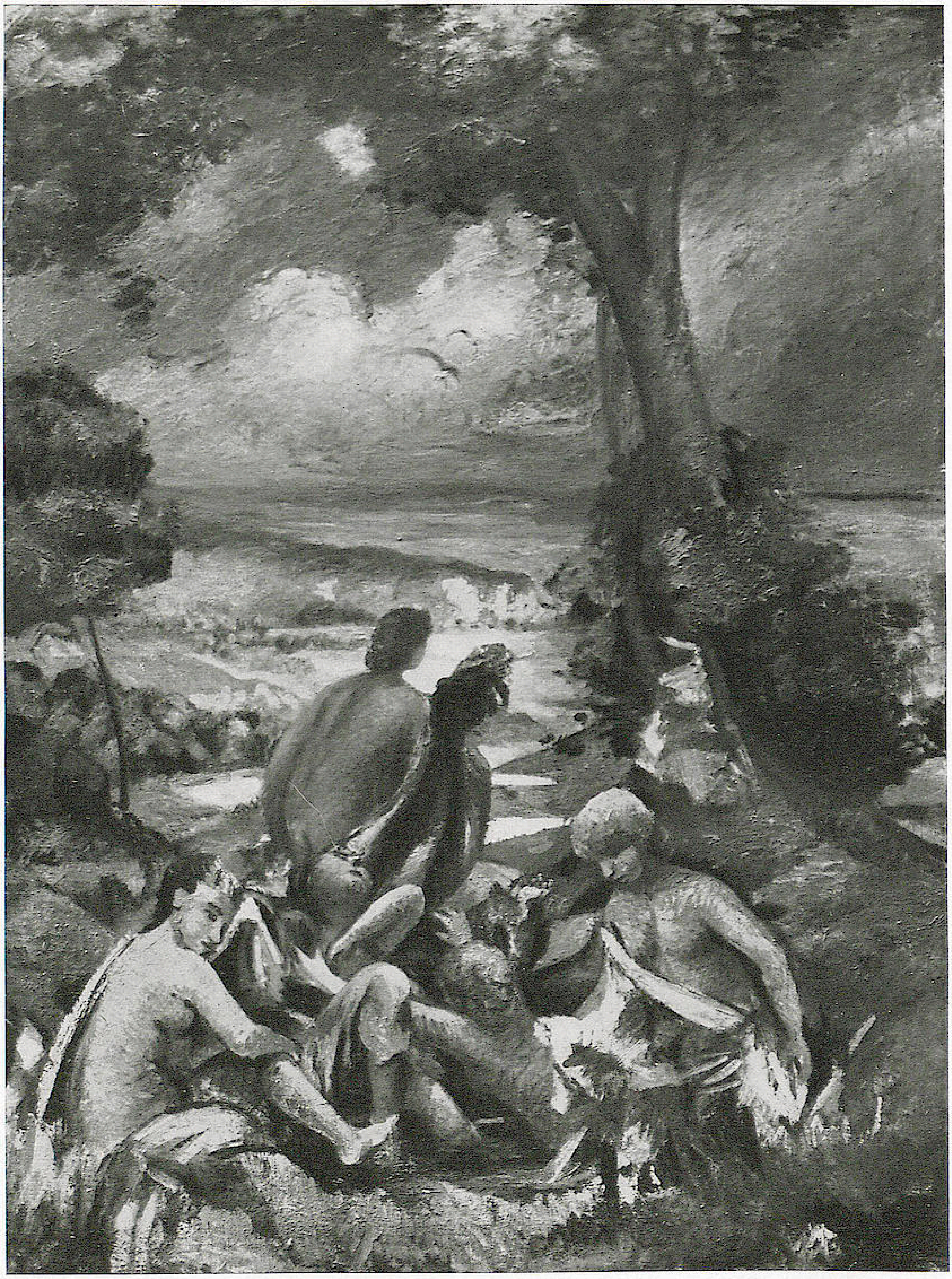
Der für Prag als Leiter einer der deutschen Sonderschulen an der Akademie zurückgewonnene Künstler zeigte eben im Rahmen jener Ausstellungen, welche die „Prager Sezession“ veranstaltet, eine Auswahl seiner Arbeiten.
Auch hier wird bereits klar, daß latent wirkende Kräfte, die von Jugendjahren her durch alle Weiterungen und Wandlungen hindurch dieses Lebenswerk als ein ganz einheitliches beisammenhielten, das Einlenken zuletzt in den Prager Kulturkreis nur glücklich haben vorbereiten können. Ein Bild aus der ersten Zeit wie die „Badeszene“ von 1907 könnte ohne weiteres in den stuckierten Rahmen des Rokokoplafonds in einem böhmischen Schloß eingefügt werden. Das Ornamentwesen des späten 18. Jahrhunderts aus der zarten, kleinteiligen Beweglichkeit so früher Bilder, dem entzückenden „Eislaufplatz“ etwa in der Modernen Galerie Prags, herauszusehen, ist leicht möglich. Die bläßlichen Farben Wenzel Lorenz Reiners, die Grazie des Norbert Grund scheinen da lebendig zu werden. Es ist in der Tat ein richtiges Schloß in der Nähe von Prag, in dem Willi Nowak aufwuchs. Blätter Watteaus und Chardins hingen an den Wänden, Formkräfte der Architektur des Hauses Mnischek, die auch wie eine Gestaltwerdung der leicht gehügelten Landschaft ringsum erscheinen, haben von Kinderstuben-Jahren her einwirken können. Dicht eingeschleiert in das silbrige Grau einer Kunst zwischen Daseinstag und Traumnacht, die wie ein Hohlspiegel noch einmal Reflexe von Abendformen einer großen Kultur zu neuen Bildern sammelt, huschen die Szenen der frühen Bilder an uns vorüber.
Solche Grundkräfte bleiben weiter wirksam; sind so stark, daß sie die Forderung der Zeit gegen 1910 nach verstärktem Ausdruck nur mit wesentlichen Einschränkungen zulassen. Die für die neue Kunst in Prag wichtige „Ausstellung der Acht“ kam 1907 zustande. Mit gleichgesinnten Tschechen, von denen sich in der Folge Emil Filla als der wichtigste Mann erwies, stellten von den Deutschen neben Feigl auch Horb und Kahler aus. Die zwei Letztgenannten starben früh, mit Kahler insbesondere sank eine große Hoffnung hin. Durch diese Ausstellung kam die Berührung mit Leuten der Dresdner „Brücke“ zustande. Kirchner, Schmidt-Rottluff, später auch Pechstein waren in Ferienmonaten bei Nowak zu Gast. Kahler, der unweit wohnte, brachte Weisgerber und Purrmann von München mit. Kubin, gleichfalls Deutschböhme, ward Kahlers Freund. Es gab Studienwanderungen und Debatten. Nowak kennzeichnet es aber sehr, daß er dann bei der Ausstellung der „Neuen Sezession“ in Berlin schon nicht mehr mitgetan hat. Die radikalen Entschiedenheiten, auf die es nun ankam, waren nichts für ihn, auf den bald gerade jene Großen des französischen Impressionismus entscheidend zu wirken vermochten, in denen eigentlich auch eine alte, aristokratische Kultur in neuen Formen auferstand. Nur eine leichte Versteifung der Form, eine Aufhellung der Farben in kalkige Trübheit (er mischt viel mit Tempera), aus der nur manchmal unwirklich Grelles, ein Gelb etwa, aufklingt, eine Verschärfung der Valeurs ist ihm von da her geblieben.
Daß man Nowak trotzdem immer zu dem Kernkreis der neuen Kräfte gezählt hat, ist auch Ausdruck der Achtung vor jenem langsam-sicheren Wachstum aus großer Tradition, das aufgeregt extremer Experimente nicht bedarf. Der so deutliche Richtungssinn dieses Talentes erklärt auch die Wiederkehr weniger, spezifisch nowakischer Themen: Der Reiter in der Landschaft, der Strom durch sommerliche Hügel, Badende Frauen, das Mädchen am Tisch mit Gebärden von der Anmut eines Renoir ... Von Variante zu Variante erarbeitet sich Nowak jedes dieser Bilder immer wieder neu, dringt, die Formkraft vom bereits vertrauten Thema weg auf rein künstlerische Probleme konzentrierend, zu Ergebnissen vor, die zuletzt doch wieder eine Steigerung bedeuten. Unmöglich erscheint es dann, die Stimmungskraft einer reinen Malerei mit Worten auch nur zu umschreiben, wie sie mit der letzten Fassung des „Mann mit Pferd“ vorgestellt wird. Die Gebautheit eines solchen Bildes, das in vollkommen gesicherter Zuständlichkeit verharrt, bringt jene Kraft in das Erlebnis, die uns Heutigen so viel Anmut, Stille und Zierlichkeit zum reinen Genuß werden läßt. Diese Gebautheit hält auch wie eine feste Schale die hoch gehäuften, fast überreifen Früchte einer Malerei zu einer festen, körperhaft kraftvoll durchstrahlten Masse zusammen, wie sie in der Fassung von 1930 des sehr großformatigen „Mädchen mit Blumen“ begegnet.

Otto Kletzl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI NOWAK. MÄDCHEN MIT BLUMEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

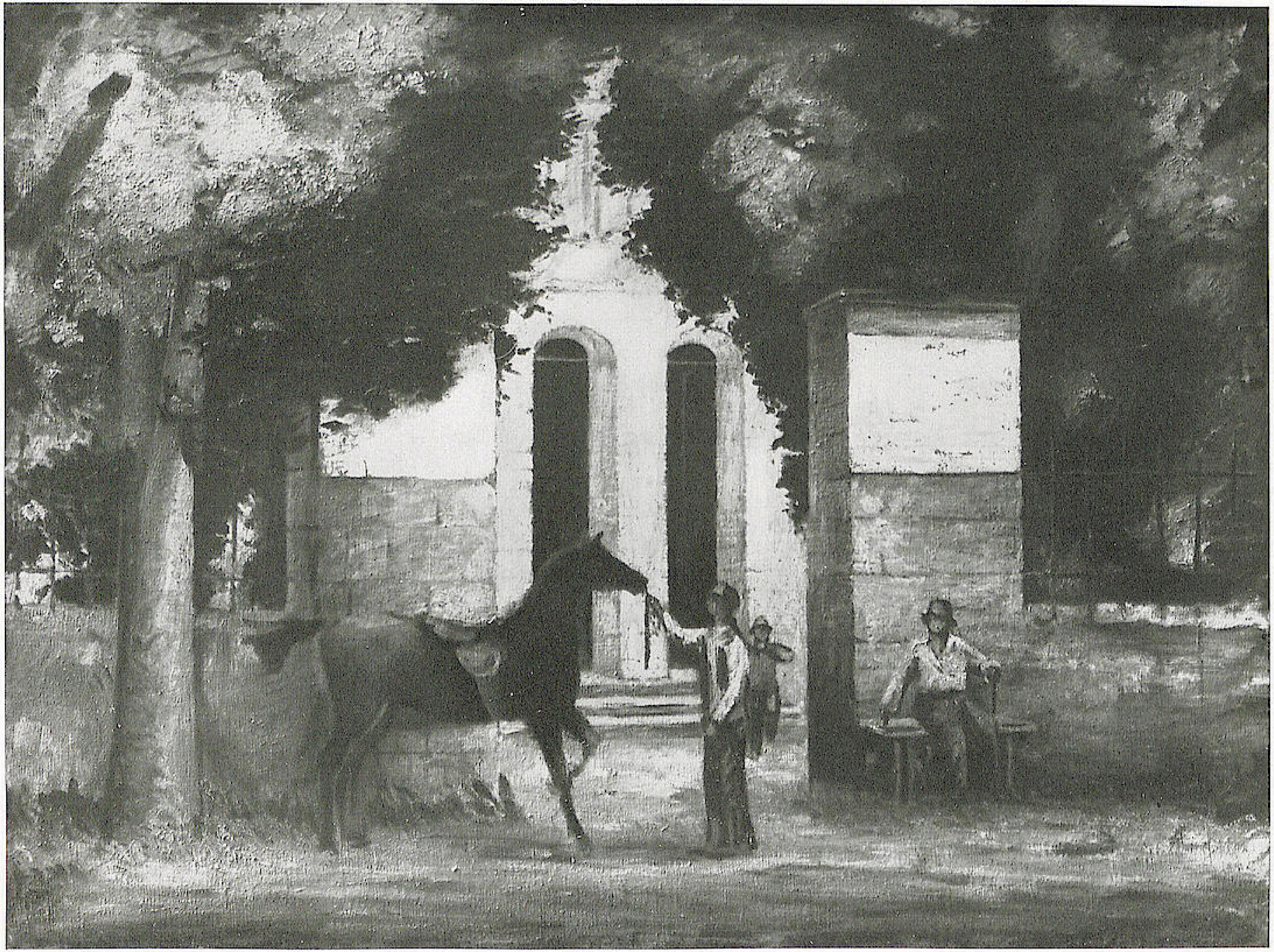


WILLI NOWAK. BADENDE FRAUEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILLI NOWAK. BLICK INS TAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLI NOWAK. MANN MIT PFERD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN BRACHERT. SCHILD FÜR ZACHARIAS WERNER. DETAIL

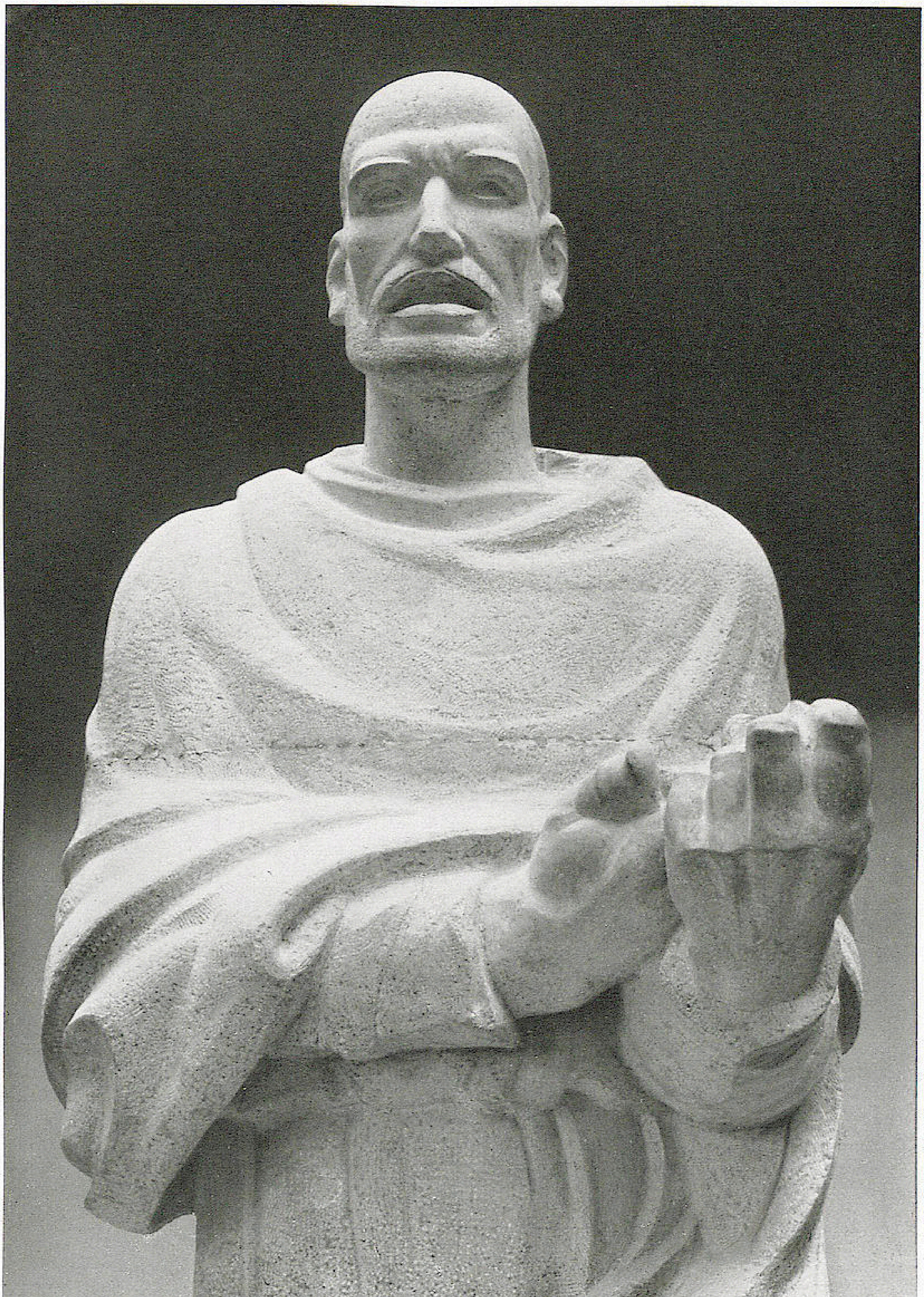
BAUPLASTIK?

Die moderne Architektur hat das, was wir unter Bauplastik verstehen, überflüssig gemacht. Die Betätigungsmöglichkeiten des Bildhauers sind dadurch eingeschränkt. Diese Entwicklung ist im Laufe der letzten 30 Jahre in absteigender Linie erkennbar. Wir neigen zu dem Glauben, am Ende der Plastik überhaupt zu stehen. Die zahlenmäßige Verringerung einer Berufsgruppe braucht aber nicht zwangsläufig mit einer abnehmenden kulturellen Bedeutung zusammenzufallen. Sie kann auf eine innere Wandlung hindeuten; in dieser Situation sehe ich die Bildhauerei der Gegenwart.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HERMANN BRACHERT. DER REDNER
Monumentalmarmorfigur (3m Höhe) für die Albertus-Universität Königsberg

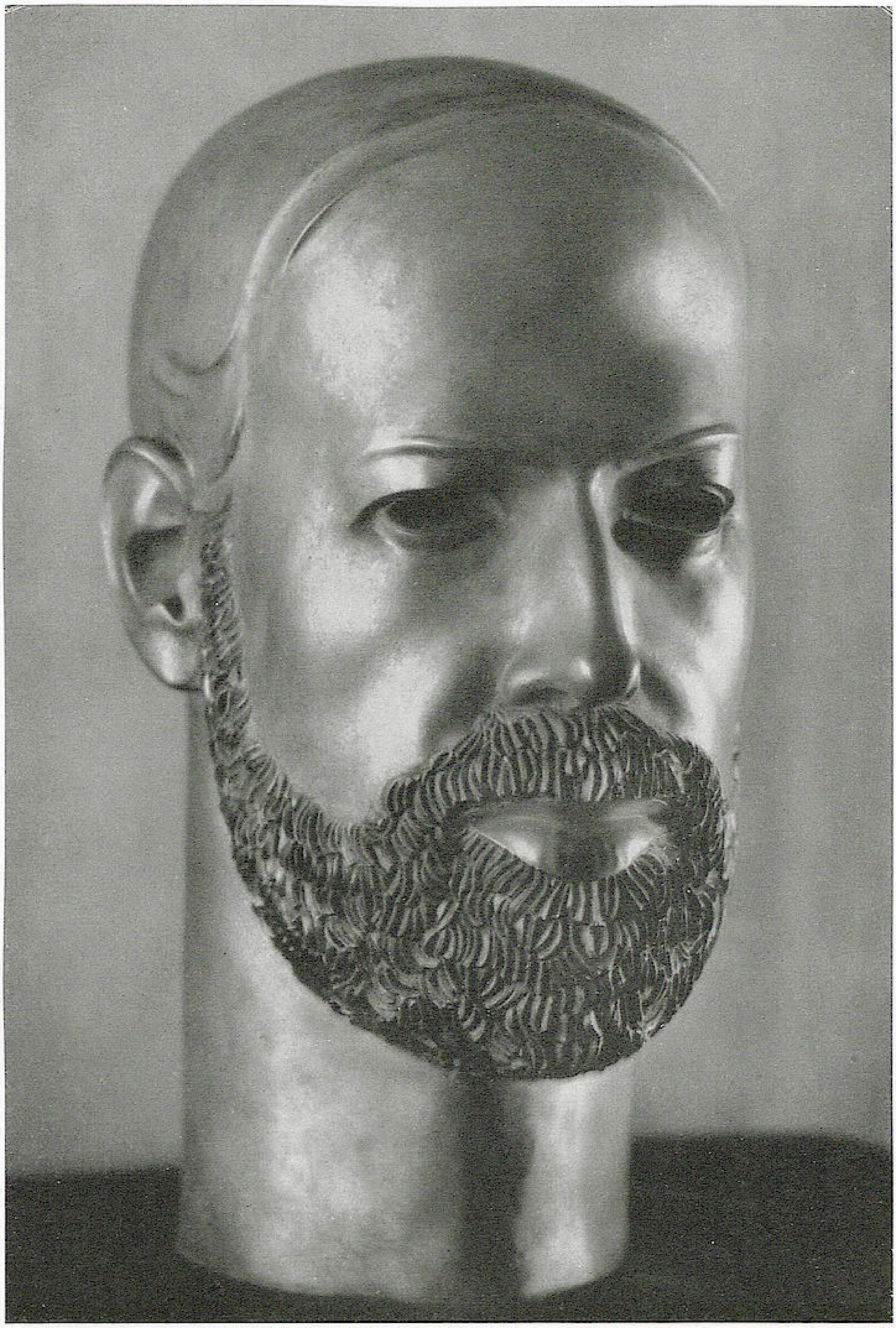
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. BRACHERT. DETAIL DER MONUMENTALMARMORFIGUR „DER REDNER“

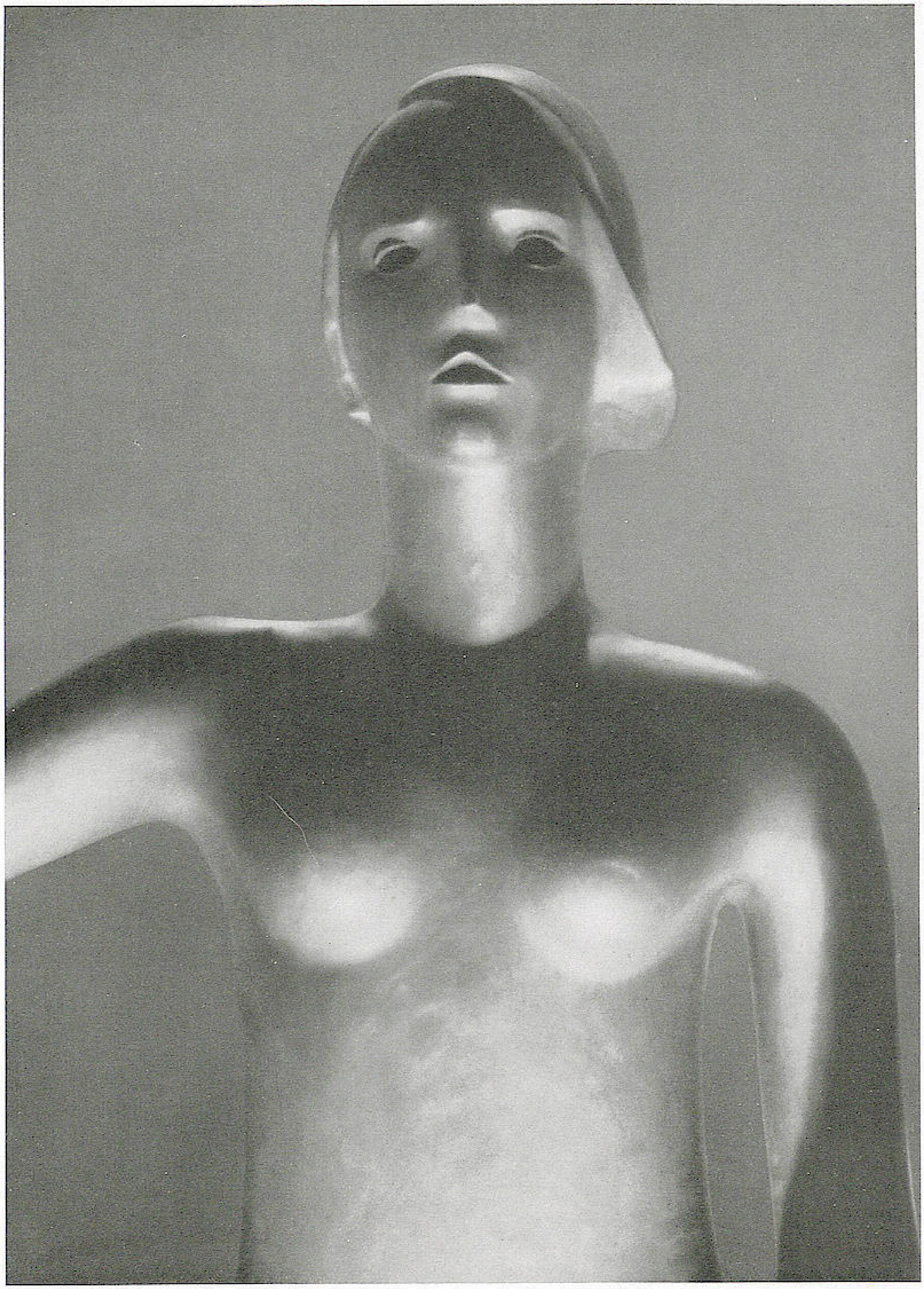
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN BRACHERT. BÜSTE HEINRICH HERTZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HERMANN BRACHERT. BRONZEFIGUR, DETAIL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Die Vergangenheit, die große Tradition können uns nicht helfen. Die oft so reizvollen ornamentalen Spiele früherer Epochen, die am alten Bau auch heute noch ihre Wirkung auf uns ausüben, können dem schaffenden Bildhauer, der sich vor den Tatsachen der Gegenwart nicht sentimental verschließt, nicht mehr „Vorbilder" sein.
Die Wiederbelebung dieser Art Plastik aus wirtschaftlichen Berufsinteressen heraus ist aussichtslos, da die Entwicklung der Architektur parallel mit dem Geist und den Forderungen der Zeit unaufhaltsam verläuft. Unserem Lebensgefühl entspricht nur das Bauwerk, welches eine seinen konstruktiven Mitteln und seinem Zweck gemäße Gestalt gefunden hat. Ornament und Zierat erscheinen dabei als nachträgliche unnötige Zutat. Das Unorganische muß dem Organischen weichen.
So ist die Aufgabe der Plastik eine andere geworden. Als wieder lebensfähig erweist sie sich, wenn wir sie neben der Architektur und nicht nur als eine Randbemerkung derselben gelten lassen; wenn wir ihr die Stellung zuweisen, die ihr als selbständiger, aus eigenen Gesetzen heraus bestehender und wirkender künstlerischer Äußerung zusteht.
Im neuen Bauwerk wird das Werk des Bildhauers allein auf sich gestellt sein, jetzt wird es mehr auf seinen Kunstwert ankommen, wie in den Zeiten, in denen es nur als dekorative Zutat zum Raume beachtet wurde. Erst jetzt in dieser „kunstfeindlichen" Zeit entsteht, was wir wollen müssen, nämlich, daß die beiden aus so verschiedenen geistigen Bezirken stammenden Künste mit ihren verschiedenen Funktionen und unterschiedlichen Mitteln rein in die Erscheinung treten. Aus diesem Zusammenklang entsteht ein Bild, das als Zeitbild in gewissem Sinne Ausdruck unserer spannungserfüllten Gegenwart ist.
Für die Aufstellung und Wirkung einer Plastik kann man sich keine bessere Folie denken als den modernen Raum und den modernen Kubus. Die vernunftgemäßen Formen heutiger Architektur fordern geradezu heraus, das ewige Loblied organischer Schönheit anzustimmen. Wenn wir dabei auf jede dekorative Verunklarung verzichten, so mag man auch dies als „neue Sachlichkeit" bezeichnen.

Hermann Brachert

„Wert und Kraft eines Bildes sind unabhängig von seiner größeren oder geringeren Naturnähe. Realistisch oder abstrakt sind Eigenschaften, nicht Qualitätsbegriffe. Wichtig ist, daß ein Erlebnis des Lebens oder der Phantasie mit reinen, eigenen Mitteln gestaltet wird, nur so entsteht ein Kunstwerk. Traum und Leben, Liebe und Erkenntnis gehören zum Schaffen. Der letzte eigentliche Kern und Ursprung der Kunst aber ist Geheimnis."

Ernst Ludwig Kirchner

*

Die Übersetzung des dreifachen Raumes der Welt der Objekte in den zweifachen der Bildfläche ist Gegenstand einer umfassenden Gestaltung.
Wird die Bildfläche nur mit einem zweifachen Raumerlebnis gefüllt, so entsteht Kunstgewerbe und Ornament.

Max Beckmann

H. BRACHERT. BRUNNENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH MANGOLD. ROSENÄPFEL

JOSEPH MANGOLD

Auf den deutschen Kunstausstellungen der letzten Jahre konnten einem, unter manchen ähnlich gearteten, ähnlich fein und still ins einzelne Naturgebilde oder in den ruhevollen Zauber eines schlichten Landschaftsausschnittes eindringenden Darstellungen, die Beiträge des rheinischen Malers Joseph Mangold in ihrer eigenen Lieblichkeit und durch den besonderen Grad der Läuterung mehrfach sich bemerkbar machen. Sie erscheinen überaus bezeichnend für das Zusammentreffen jenes grundlegenden Gefallens am Klaren, das sich gleichermaßen als helle Entschiedenheit einer mathematisch vereinfachenden, unzweideutig begrenzenden Formgebung, wie als subtile Ausführlichkeit und Gegenstandstreue dokumentiert, — und jener lyrisch gestimmten Andacht des Schauens, der sich der Frieden des Nahen und das Mirakel des Kleinen auftut. Die Bilder dieses Künstlers, der sich keinem Lehrer und Führer besonders verpflichtet meint und dessen fragmentarische Kunstgewerbeschul-Ausbildung bereits fünfundzwan-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH MANGOLD. WALDLANDSCHAFT

Neuerwerbung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH MANGOLD. HARZLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH MANGOLD. GIPSWERK IM HARZ

zig Jahre zurückliegt, vermählen Sachlichkeit und Innigkeit, ohne den dogmatischen oder sentimentalen Anspruch, Beispiele für Zeittendenzen oder gar für die sie überwindende Synthesis zu liefern. Sie sind Früchte einer schöpferischen Bescheidenheit, die der sachlichen wie der innigen Haltung gemeinsam vorausgesetzt und der ganz unprogrammatische Antrieb ist, Erblicktes gewissenhaft-liebevoll, genau und behutsam zu fixieren. Freilich bezeugen sie eben darin einen wesentlichen Grundzug heutiger Malerei und die nur selten so evidente Übereinstimmung von Akkuratesse und sachter Innerlichkeit.

Begriffe geistigen Verhaltens, die wir allzu gern kontradiktorisch gegeneinander ausspielen, zeigen sich in der Wirklichkeit des Lebens wie der Kunst zu Verbindungen und Durchdringungen weit geneigter, als es unsere Formeln glauben machen möchten. Wenn der Begriff objektivistischer Strenge und Sachlichkeit sich von jeder Romantik auszuschließen schien, so veranschaulichen etwa die Gestaltungen Joseph Mangolds eine unabweisbare Möglichkeit organischen Zusammengehens. Gewiß nicht sie allein, weder heute noch ehedem; ähnlich erfüllte sich vor hundert Jahren das geklärte und exakt durch-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geschliffene Bildgefäß mit der sanft beseligten Musik einer zugleich verweilenden und schweifenden Empfindung, in der Nazarener-Kunst eines F. v. Olivier wie in jener beschwichtigten, biedermeierlich temperierten Spätromantik bis zu Schwind, — ähnlich am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts bei den Meistern der Zone Memling, Schüchlin, Credi. Wie dort handelt es sich bei Mangold um einen nur leise angeschlagenen Mitklang des angeheimelten und vom lichten Hauch der geöffneten Fenster oder vom melodischen Dahin geschwungener Hügelketten verhalten bewegten Gemütes, um den zarten Abglanz nur jenes schwärmenden Ungenügens am Hier und Jetzt, dessen Eruptionen und verträumte Launen orphisch-erschreckend zuvor über den Himmel der Kunst gewitterten. Ihr expressiver Überschwang schlug in Erstarren um, das Chaos der Ängste, Süchte und Grillen schoß hart zum Kristall kältester Ratio und Empirie zusammen. Doch gerade die Heftigkeit des Wechsels und der extreme Grad nun von formaler und gegenständlicher Bestimmtheit verriet, daß sich hier nur eine dialektische Umschaltung romantischer Kräfte zugetragen hatte. Wie immer der Abbau ihrer Spannung sich fortan vollziehen wird, in dessen Zeichen das Kunstgeschehen der Gegenwart ganz offensichtlich steht, — die spezifische Schattierung einer linienstraff und flächenfest, faktenklar und detailscharf durchpräzisierten Bilderscheinung, wie sie Mangolds Arbeiten aufweisen, durch den atmenden Schimmer liedhafter Innigkeit ist für solches Entspannen symptomatisch. Das Mathematische der Gliederung, die kühle Entschiedenheit der Formgrenzen und Kontraste, die wissenschaftliche Akribie der Einzelwiedergabe hat sich hier nicht im mindesten verwischt. Doch alles dies wird nun gemildert, aus seiner Verbissenheit und schneidenden Strenge gleichsam herausgetaut durch ein feines Aufschweben und Singen des Lichtes, melodische Lieblichkeiten im Gleiten der Geländeformen und Wolkenstreifen, Momente des Zierlichen, deren Spiel allenthalben die Genauigkeiten in mikrokosmische Anmut umsetzt. Mangold, dem es der Harz besonders angetan hat, nimmt das stille waldige Tal auf, zu dem die sauber mit Tannen ausgefiederten Lehnen sanft hinabfließen. Bettet er ein Gipswerk in das freundlich gemuldete Grün, so schmiegt es sich als weißes Kästchen artig und nett zwischen die vorn mit kleinen Blumen, in der Ferne mit Nadelbäumchen unschuldig besteckten Hänge. Wie einfach sich der Boden wölbt und der Gebäudekörper hinstellt, so führt doch jedes Blättchen, jede Grasspitze ihr eigenes Dasein. Es ergibt sich eine Art von Spielzeugschachtel-Intimität, die sich einerseits doch aus einem architektonisch zusammenfassenden Sehen herleitet, andrerseits eine Ahnung von Weite enthält. Weibliche Akte, gern zum lustigen Fenster gerückt, baden den Wohlklang ihrer Jugend in wehender Kühle und Reinheit. Ihre pure Schönheit vermeidet nicht ganz eine gewisse Glätte, aber es ist ein Widerschein Botticellis darin eingefangen.

Am mannigfaltigsten und vollkommensten die Stilleben; vor einer ganz ruhigen Wand auf ebenso klarem Tischplan ein oder zwei ungemein sicher verkörperte Gefäße mit Blumen, deren botanische Details bezaubernd minutiös aufgenommen sind, ohne durch Pedanterie zu verdrießen. Jeder winzige Dorn, jedes Äderchen ist da, die Maserung der Tischplatte, der haarfeine Schatten eines Nagels in der Wand. Die zeichnerische Delikatesse, mit der es bewirkt ist, nötigt höchste Bewunderung ab. Farbiges Zartgefühl vollends bindet diese entzückend exakt gearbeitete Ausführlichkeit zu einem überlegenen Ganzen. Mancher Reiz dieser Kunst berechtigt, ohne qualitative Gleichsetzung, nur zur Erhellung des Typus, den Namen Adalbert Stifters auszusprechen. Willi Wolfradt

J. MANGOLD. STILLEBEN MIT VOGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH CSAKY. NACH DEM BADE

Zu unserem Aufsatz auf S. 58

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER. GRAUER WINTERTAG. ETICHOVE

VALERIUS DE SAEDELEER

Gegenwärtig ist Valerius de Saedeleer zusammen mit James Ensor, George Minne, Laermans, Jacob Smits, Evenepoel einer der größten Namen unter den flämischen Malern. Vom Standpunkt der heutigen Generation, die einen Tytgat, Permeke, Daeye, De Smet, Masereel, Van de Woestyne, einen Servaes, Spilliaert, Jespers, Ramah hervorgebracht hat — um nur einige der besten zeitgenössischen Maler Belgiens zu nennen — ist er der große Älteste. Wenn auch nicht die gesamte Schule des jungen Flandern bei Valerius de Saedeleer unmittelbare Inspiration geschöpft hat, so ist er doch durch sein Werk wie durch die Macht der Persönlichkeit einer der lebendigen Mittelpunkte in dem Kreise, aus dem die Kämpfe um neue Wege der Kunst Nahrung finden.
Eine eingehende Studie über Werk und Einfluß des Valerius de Saedeleer wird in dem Buch erscheinen, das die Unterzeichneten über die fünfzig letzten Jahre flandrischen Kunstlebens vorbereiten. Dieser noch unveröffentlichten Studie sind die nachstehenden Ausführungen entnommen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER. DORF IM SCHNEE

Museum Antwerpen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER

6. DER ALTE BAUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Entstehung und Entwicklung der Stimmung vollziehen sich bei de Saedeleer ganz ungewöhnlich langsam. Schwerlich dürfte es zeitgenössischen Geistern möglich sein, sich auf seinen gemessenen Schritt einzustellen. „Zu viel Hast heute"! bemerkt der Abbé Bromond; „man läßt dem Schönen nicht mehr Zeit, sich langsam in den Sinn zu senken."

So langsam die Stimmung reift, so langsam auch die Durchführung. Wochen, ja Jahre lang stehen de Saedeleers Leinwände auf der Staffelei. Wird er von außen her in der Arbeit gestört, so braucht er lange Zeit zur Wiedereinfühlung.

Er gehört nicht zu denen, die in einer Art von Wut darauf losmalen, um einer Eingebung des Augenblicks Unmittelbarkeit zu bewahren, — die einer psychologischen Reaktion folgen mit der Angst, sie sich wandeln oder gar erlöschen zu sehen — Tintoretto, Greco, Van Gogh, Kokoschka, Permeke —, die vor allen andern Dingen dem Durchzug des Schreckens, des Daseinsstaunens, der Offenbarung ungewöhnlicher und gefährlicher Wirklichkeiten in ihrem Innern lauschen, — nicht zu den Glutvollen, Fiebernden, Besessenen, Hellsichtigen. Nein: Valerius de Saedeleer ist unter denen, die sich demütigen und die Dinge ringsum bitten, sie in sich aufnehmen zu dürfen — Van Eyck, Holbein, Breughel, Ingres —; unter jenen, die ihr Ziel erreicht sehen, wenn diese Dinge, hingabefroh, in jenen tiefen, kraftvollen Zügen auf der Leinwand stehen, die ihre eigenste Wahrheit sind.

Wie vollzieht sich die Ausarbeitung eines Werkes von de Saedeleer? Betrachtet eine solch mächtige Leinwand in dem Augenblick, da sie die erste Farbe aufnehmen soll. Das Korn ist überaus fein, — zuweilen so fein, daß es den Gedanken an Seide wachruft. Tretet näher und seht die köstliche Leidenschaft für die Zeichnung: eine ganze Welt von Linien, von bleimattem Perlgrau, durchwirkt von kräftig-zarten Strichen. Es erscheinen Täler und Senkungen, bestanden von Blumen so leicht und vergeistigt wie Gräser, Häuser kaum größer als ein Fingerhut, tiefe, tiefe Felder, durchzogen von straffen Hecken und schlängelnden Bächen. Wie soll es der Künstler über sich bringen, die gewalttätige Ölfarbe auf diese japanisch zarten Spinnweben zu breiten? Wie sorgfältig muß de Saedeleer verfahren, damit ihm „die Zeichnung nicht verlorengeht"! (Er hat sogar eine eigene Technik entdeckt, die ihm die ständige Beibehaltung der Linie ermöglicht, eine Art kolorierter Zeichnung: das Papier wird auf die Leinwand geklebt, so daß beide fast verwachsen, die Farbe stark mit Terpentin verdünnt, wodurch die Bleistiftstriche durchschimmern können, und dabei mehrfach das Auftragungsverfahren bis zu völligem Verschmelzen von Zeichnung und Farbe wiederholt. Auf diese Art liebt er vor allem seine Studien auszuführen.)

Vor ihrer letzten Fertigstellung bieten die Bilder des Valerius de Saedeleer sehr häufig einen unharmonischen, ungeordneten, fast kakophonen Anblick. Formen und Farben streben eigenmächtig der Übersteigerung ihrer Individualität zu. Es fehlt nicht viel, so wäre es wie eine karikierte Landschaft, eine durch nichts als Einzelgestaltungen erreichte totale Umschaffung. Ein Mauerpfosten, ein Hüttendach, ein Ziegel hier, ein Zweig dort, — alles erfüllt von neuer Bedeutung, weil in das Blickfeld, die Atmosphäre eines ganz besondern Ichs gerückt.

Abklärung, „Vergeistigung" der Einzelheiten, unmerkliche Daumenmodellierungen längs der Formen, Läuterung, unaufhörlich in ein und derselben Richtung, aber immer mit derselben fürsorglichen Beherrschung und schweigenden Rücksicht auf den Gegenstand selbst. Das ist die eigenartige Haltung dieser Landschaften und das verleiht ihnen eine Persönlichkeit, die sich dem ersten Blick schon offenbart.

Und wiederum durch Details — aber völlig beherrschte Details — gelangt dann auch der Künstler zum endgültig krönenden Zusammenschluß. Diese Details erfaßt sein Verstand, seine künstlerische Schaukraft im entscheidenden Moment mit einem Blick in ihrer Mannigfaltigkeit: die Vollendung des Werkes — wir haben gesehen, in welchem Zustand der Anarchie er es oft beginnt — wird darin bestehen, in blitzschneller Eingebung die Fülle nochmals zu durchdenken, den höchsten Gesamtdivisor aller Einzelheiten zu finden, ihre Charakteristik festzulegen.

Dann erreicht seine Freude am Malen den Höhepunkt und man möchte wetten, daß es dieser Augenblick des Glückes ist, um dessentwillen er alle Stufen des langen, mühseligen Weges stets neuer Überarbeitungen emporklimmt. Sein Pinsel eilt mit neuer Unmittelbarkeit über das Bild — mit jener Frische, mit der die andern die weiße Leinwand decken. Er überarbeitet jeden Teil; er gibt die frühere Bedächtigkeit auf und spielt kühn mit den delikatesten Einzelheiten. Die Einheit ist gewonnen, das Bild vollendet.

Betrachten wir das fertige Werk des Saedeleer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER. WINTER

näher. Seht nur die Bäume. Valerius de Saedeleer ist der Maler des Baumlebens. Da erblicken wir den „Kampf ums Dasein" in den verschiedenen Gewächsen, ihr langsames, zellenbauendes Wachstum, die Energie der ersten Bildungen, jedes Verweilen, jedes plötzliche Aufschießen; die zarte, kindhafte Weichheit der jungen Bäume; das rieselnde Beben der Pappeln; die gütig ausholende Geste des Kastanienbaums; die schützende Breite der Eiche; die Verschraubtheit des Apfel- und die eckige Bestimmtheit des Birnbaums; die mechanische Regelmäßigkeit der Tannen; die Starrheit des sterbenden Baumes, seine Verkalkung, sein allmählich von feindlichen Mächten überwältigter Wunsch noch zu treiben — lauter Gegenstände des Dramas, das sich auf de Saedeleers Bildern abspielt.

Dies die Betrachtung des Details. Tretet ihr zurück, faßt das Ganze ins Auge: so offenbart sich die andere Seite seiner Kunst: die Welt gleichsam plötzlich in ihren unverrückbaren Gesetzen erstarrt; die Welt gleich einem schönen stummen Antlitz, dessen Schweigen uns bezaubert und durchdringt, uns ebenfalls zu Schweigen und innerem Lauschen lockt. Die Erregung der Einzelzüge löst sich in einer un-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER. SOMMERABEND

Museum Gent

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VALERIUS DE SAEDELEER. BAUERNHOF AM FLUSSUFER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

geheuren, allumfassenden Ruhe. Wie er in ein und derselben Operation die Grenzen von Antithese und Synthese zugleich zu erreichen vermag, das ist sein Geheimnis. Gesamtheit und Teile erklären und umfassen sich gegenseitig.
Und so kennt die Poesie des de Saedeleer zwei Gegensätze zu gleicher Zeit. Die Unendlichkeit — aber einerseits (dem Gedanken Pascals gemäß) die des Kleinen (das mikroskopisch gesehene und behandelte Detail) und andrerseits die des Großen (synthetische und universelle Haltung des Ganzen).
Die Philosophie eines Malers liegt ganz in seinen technischen Anschauungen. Grundlage der Kunst des de Saedeleer — und hier treffen sich bei ihm Leben und Werk — ist eine bewußte, freimütige Erfassung jeder Lebensäußerung — eine Demut, die fast das Urteil scheut, eine tiefe Ehrerbietung vor allem Seienden, besonders wenn sein Sein voll Energie und Vollendung ist. Eine Unterordnung durch die Tat. Die Dinge an sich sind ruhig und schlicht, gehen harmonisch ihren Zielen zu; still erfüllen sie ihr Geschick. Nur wir sind erregt. Der Friede unserer Tage liegt in unserer Hand: an uns ist es, unsere verhängnisvolle Neigung zur Lebenserschwerung zu bändigen. Schon ein geringes Maß der Aufmerksamkeit im Lauf des Tageslebens genügt, um den Geschehnissen den Anschein des Gewöhnlichen zu nehmen und in den kleinen Dingen des Alltags einen ungeahnten, tiefen Sinn zu finden. Vom Glauben an die Vorsehung erfüllt, strebt de Saedeleer in Leben und Kunst danach, mit gleichem Vertrauen alle Äußerungen dessen hinzunehmen, was er den göttlichen Willen nennt. Geduld — Friede — Einfachheit — das sind die Grundfesten, auf denen seine Weisheit emporstrebt. Über der Welt der Leidenschaften mit ihren wirren Wäldern vielverschlungener Bäume herrscht das heilige Schweigen seiner unendlichen Himmel —.

Lukas und Paul Haesaerts

VALERIUS DE SAEDELEER. OBSTGARTEN IM VORFRÜHLING
Museum Alost

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. MARIÄ GANG ÜBERS GEBIRG

KARL CASPAR

MIT GEDANKEN ZUR KÜNSTLERISCHEN ZEITLAGE

Als im Sommer des vorigen Jahres nach München eine schöne Ausstellung von Hauptwerken Lovis Corinths in die Räume der Neuen Sezession im Glaspalast gebracht wurde, durfte ein Hauptverdienst an dieser Veranstaltung dem vieljährigen Vorsitzenden der Münchner Neuen Sezession Karl Caspar zugemessen werden, der damit eine der wenigen ganz wichtigen Persönlichkeiten für eine wesenhafte Kunstanschauung aus unserer Zeit wiederum in den Brennpunkt der besucherischen Betrachtung in München hineingebracht hatte. Es war das gleiche Jahr, in welchem Karl Caspar (geb. 13. März 1879) seinen 50. Geburtstag begehen konnte; und die Corinth-Ausstellung zusammen mit den eigenen Ausstellungen von Caspar und Frau Maria Caspar-Filser waren Veranstaltungen, die als öffentliche Kunstereignisse mehr zu vermerken gewesen wären, wenn nicht die wesentlichen künstlerischen Dinge sich gegenwärtig mehr in das Innere der Wissenden zurückgezogen hätten. Wir sind seit verschiedenen Jahren in dieser — noch nicht überwundenen — rückläufigen Bewegung, in einer geistigen Ermattung am Wesentlichen, wobei nicht selten die eigentliche und intensive Fruchtbarkeit von einer geschäftigen und extensiven Unfruchtbarkeit überdeckt zu werden scheint, welch letztere in der gerade von ihr selber erzeugten geistigen Verarmung der öffentlichen Gesichtspunkte eine Berechtigung herzuholen liebt, um sich zur Anklägerin aufzuwerfen; — so zum Teil auch in dem Kampf um die Kunstfragen in München. Im geheimen ist der Zeitpunkt gekommen zu einer größeren Konkretion und bewußten Klä-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. WEIHNACHTS-TRIPTYCHON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

7*

KARL CASPAR. NOLI ME TANGERE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rung des öffentlichen, künstlerischen und menschlich-bürgerlichen Geistes; aber zunächst scheint es gegen diese Konkretion, welche immer mehr zur Zeitnot geworden ist, wie eine Verwirrung und eine Abwehr, welche mit äußeren Umtrieben gegen die bestimmtere Verantwortlichkeit tätig ist; wie denn oft eine innere geschichtliche Notwendigkeit zunächst besonders an den Gegenwirkungen kenntlich ist.

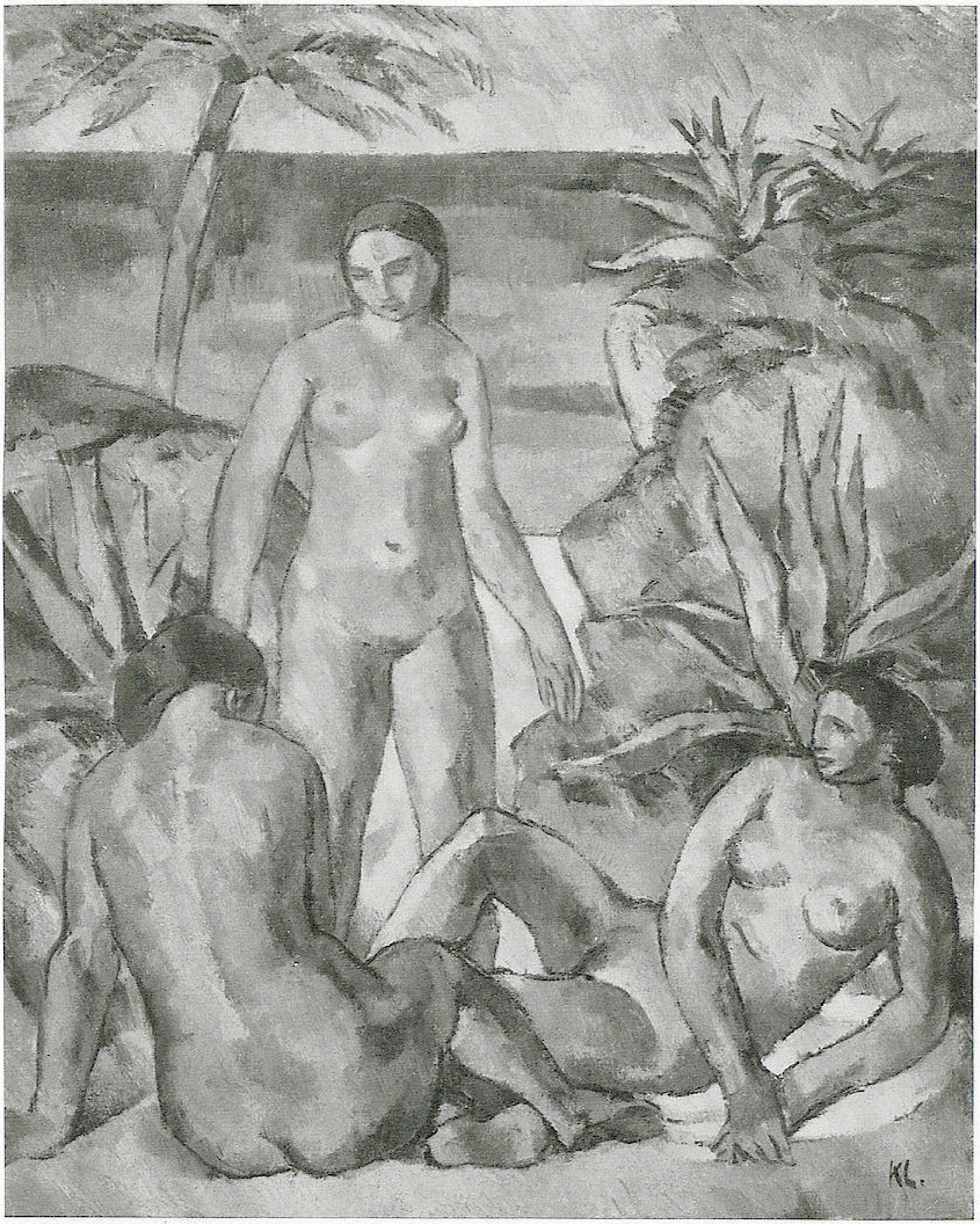
Wenn das Bekenntnis zu Corinths Kunst oder zu dem ähnlichen künstlerischen und weltanschaulichen Problem deutscher Art in den letzten Jahren eine immer mehr erkannte geistige Angelegenheit geworden ist, so darf man sagen, daß diese bestimmte Erkenntnis gerade auch in München gefördert wurde. Dies geschah nicht zuletzt in Ausstellungen der Neuen Sezession unter dem Einflusse von Caspar (so van Gogh und Munch und so auch in diesem Jahre), und es will sich damit das Bewußtsein vertiefen, daß hier Wurzelpunkte unserer künstlerischen Entscheidung liegen.

Bei einer Würdigung von Karl Caspars Persönlichkeit kann diese Mitwirkung im Münchner Ausstellungsleben nicht übergangen werden. Sein Blick ist dabei auf die große deutsche Verbindung gerichtet. In seinem Wollen verdeutlicht sich ein Sinn der Zeitlage wie in seinem Schaffen und es erhebt sich eine Fruchtbarkeit der Vergleiche innerhalb des Zeitwesentlichen, welche zur größeren geistigen Ausdeutung heranreift.

Karl Caspars eigenes Schaffen hat zu Corinths Wesen im nächsten, persönlichen Entstehungsgrunde etwas Antipodisches. Die Voraussetzungen sind andere, sie sind so verschieden, wie es die Unterschiede im deutschen Instinkte nur sein können. Das ist der Unterschied im Stammestemperament, im religiösen Bekenntnis, auch in der veränderten Zeitanschauung der Kunst. Alle diese Unterschiede bilden an einem anderen Gesicht; und trotzdem — das ist das Gemeinsame — diese Unterschiede stehen auf Wurzeln, denen der ästhetische Formalismus nichts anhaben kann; diese Unterschiede haben eine Verwandtschaft der Natur und sie treiben auf das künstlerisch größere Ziel, auf eine mehr oder weniger bewußte Haltung zu Geist und Geschichte. Naturen bleiben verschieden; aber sie und nicht die Formen tragen die Notwendigkeit der Geschichte; und hieraus erheben sich wie in Graden die deutschen Wesensgefühle einer Verwandtschaft durch Zeit und Vergangenheit. Dort bei Corinth sind die Resultate wie entrissen einer heftig fühlenden Unrast; hier bei Caspar baut sich die Anschauung aus einer brennenden Kühle und einer schöpferisch sinnenden Ruhe. Zum Stärksten bei Corinth gehört ein in ihm selbst umgetriebener Kämpfersinn mit dem Religiösen; bei Caspar steht dafür eine Durchdringung von aktiver und kontemplativer Gesichtung. Aber Corinths Kunst erscheint manchmal wie eine Fortsetzung spätgotischen Bildgefühls und auch bei Caspar meldet sich am stärksten das von der neuen Bewegung aufgeweckte gotische Kunstproblem.

Corinths Kunst tut und leidet in einem bürgerlichen Begriff, der ganz unhumanistisch ist, ganz mit eigenem Einsatz zur Gestaltung gesinnt, ohne künstliche bildungsmäßige Erhöhung, ein Berserker der Realität. Der jüngere Künstler tritt, während die neue Kunst häufig bei einem unrealen sozialen Ressentiment mit umgekehrten Vorzeichen gegen ihre letzte Vergangenheit stehen bleibt, in die Kultursphäre hinaus, ebenfalls nicht humanistisch, ein Gründer eines Naturraumes, in dem die geistige Gewißheit wieder seelisch kernhaft, symbolisch wunderbar und ganz erfüllt von dem rhythmischen Geheimnis der Realität wird. Es ist bei ihm weniger eine mit Heftigkeit erstrittene Kraft des Stoffes, sondern es öffnet sich mit der äußeren Natur ein inneres Gesicht; es begegnet sich eine innere Erfüllung, welche den Stoff selber bestimmt, so in „Noli me tangere", „Paradies", „Johannes auf Patmos", „Aktäon", „Ostermorgen". Es sind Bilder, die zum Teil immer wieder gemalt wurden, ein Gegeneinander von Körper und Erscheinung, womit der Stoff, dem oft Corinth wie einem schweren Reste zustrebt, sich durch die Freiheit der Farbe in das Gloriosere einer räumlichen Verwobenheit hinüberwandelt, womit ein Kreaturzustand mit neuer geistiger Inspiration entsteht. Der Anschauung einer bewegten Ruhe, einer Begegnung, einer atmenden Gewißheit, einer schweren und blühenden farbigen Karnation wird ein Übergewicht zugeteilt über die Bewältigung des Stoffes. Es geht um die Entstehung einer natürlich-geistigen und geistig-religiösen Kosmogonie. Caspar ist in diesem Sinne über den Kampf Corinths hinweg eine andere Art von religiösem Künstler. Aber unsere Zeitlage dürfte weder die Bedeutung jenes heftigen Reformationserbes, noch diese andere geistige Sinnhaltung begriffen haben. Die Begriffe des gesellschaftbildenden Geistes sind noch kaum für eine solche Mission der Kunst aufgeschlossen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL CASPAR. FRAUEN AM MEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. ABRAHAM UND DIE DREI ENGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. JOHANNES AUF PATMOS

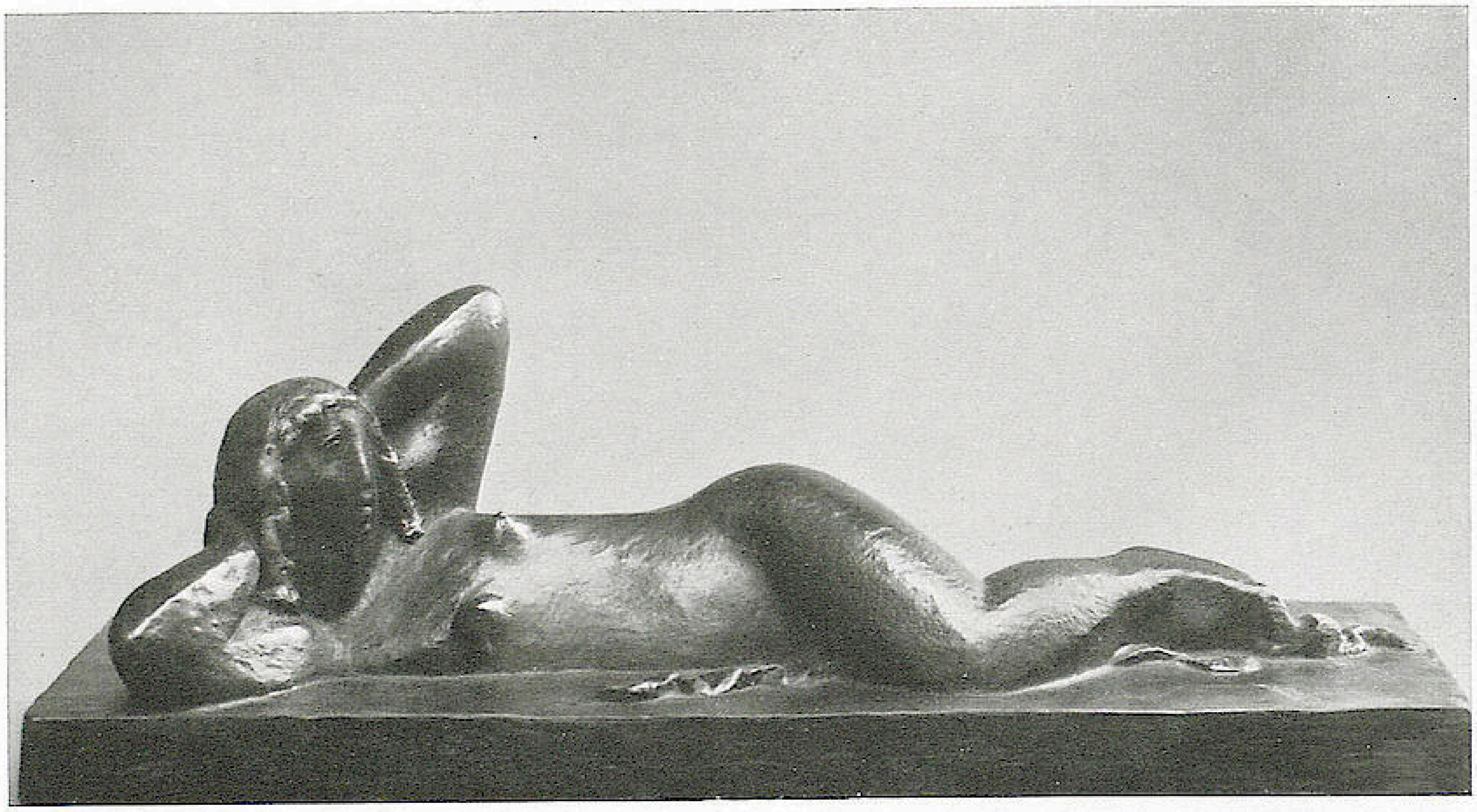
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Man ersieht die Kunst als eine neutrale kulturelle Üblichkeit oder Notwendigkeit, aber nicht als Bedürfnis der Weltanschauung oder des Kulturzeugnisses. Das gilt auch wiederum für München, wo doch die tiefere bürgerliche Konkretion zur verschärften Aufgabe werden will.
Goethe hat das Wort formuliert: „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Grund, auf einem tiefen unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt. Die Religion bedarf keines Kunstsinnes, sie ruht auf ihrem eigenen Ernst; sie verleiht aber auch keinen, so wenig sie Geschmack gibt." Die praktische Klarheit dieser immer noch mehr erweislichen Einsicht ist unbestreitbar. Anders aber, wenn wir die Geschichte jener frühen Jahrhunderte deutscher Kunst erblicken, welche unserem Sinne heute so viel näher stehen, als sie der klassizistischen Geistesrichtung kommen konnten. Der Geist von Kunst und Gesellschaft ist damals gleicherweise aus dem religiösen Grunde gebildet, eines durchaus der Ausdruck des andern. Natur und Zeitkreatur war noch nichts Sekundäres, welches hinter der ins Zeitlose erhöhten, künstlichen Menschidee zurückbleiben mußte. Die Erde war noch kein „unbedeutender Wandelstern" (Novalis), die Dinge waren nicht bloß dienlich zur Vollendung des Menschen, sondern sie waren im jeweiligen Ergreifen selber wie eine geistige Schrift. Das Soziale kämpfte mit dem Natürlichen um eine Verwobenheit, die mehr als ein ideeller „Ernst", die eine Realität war. Kurz: wir sind in dem Problem, in welchem einer unserer Größten in dieser Kunstrichtung, van Gogh, durch die Natur die Witterung einer sozialen und andersmenschlichen Realität und Religiosität wieder aufgenommen hat. Die menschliche Unmittelbarkeit, die Kraft des Fleisches, der Sinn von Tier und Pflanze, das Plus der farbigen Gestaltung gegenüber einer leereren Optik, der innere Aufbruch der Bildformen, die sich mit figürlichem Leben füllen wie eine begeistete Gebärung, das starke deutsche Wachstum gegenüber der lateinischen Ordnung — es ist das, woran die beste Kunst unserer Zeit schon lange gearbeitet hat, ehe es begrifflich zugänglich und formulierbar wird. Es hat im letzten Grunde etwas Religiöses. Es findet in Caspars Schaffen Resonanz und die weitere Erfüllung sowohl im Naturelementlichen wie besonders in der Kultursphäre. Seit über zwanzig Jahren ist dieser neue Kunstsinn in einer neuen Generation, voran auch in München, durchgebrochen. Der Seitenwege gab es inzwischen viele und schnell war man geneigt, aus jeder neueren Sache sofort einen Ästhetizismus zu machen und das Entscheidende zu verderben. Zum Entscheidenden gehört, daß die Kunst wieder in die größere menschliche Kultursphäre mit neuer Verbindlichkeit heraustritt, welche den ganzen gesellschaftlichen Geist unumgänglich angeht. Dies ist um so entscheidender, als sich die Entwicklung immer wieder im artistischen Klischee festrennt. Caspar hat in München sowohl mit seinem Teil der Ausstellungspolitik wie mit seinem Schaffen immer auf diesen größeren Weg der Freiheit gewiesen. Im ganzen haben sich inzwischen viele Änderungen ergeben, aber die innere Entwicklung des breiteren Bewußtseins hat damit noch wenig Schritt gehalten.
Wesenhafte Kunst steht heute überhaupt unter einem nicht günstigen Stern. Nicht, daß schließlich die Selbstbehauptung der schöpferischen Kraft verhindert werden könnte. Aber das gleichzeitige Wissen oder die eigentliche geistige Miterfahrung der feineren Umwelt mit der Kunst, die neue Bedeutung bildet, scheint sehr verloren. Unsere klassizistische Dichterperiode hat an der Herstellung eines solchen ideellen Echos groß gearbeitet. Die Romantik hat diesem Echo andere, geschichtlichere Richtungen gegeben. Die Möglichkeiten des Echos, die Antworten der geistigen Erfahrung waren selbst größer, als, oft wenigstens in der bildenden Kunst, die Werke zu beanspruchen vermochten. Jetzt jedoch behauptet ein billiges juste milieu des ästhetischen Meinens das Feld und operiert kaum noch mit größeren Gedanken. Man bemerkt mit Ironie, aber auch mit Trauer, daß in dem Maße, als die Geschichte sich als Selbstoffenbarung des Geistes (im Sinne Hegels) begreifen wollte, das große Begreifen und ebenso das fruchtbare Nichtbegreifen der künstlerischen Wesenheiten sich verlor.
Indem man die Persönlichkeit eines führenden Künstlers wie Karl Caspar würdigt, der in die Mitte seines Schaffens eingetreten ist, muß man wünschen, daß das Echo der Zeit und ein lebendiger Geist wieder wesenhaft größer wird, auch abgesehen vom Persönlichen oder eben, so weit dieses Persönliche Wesenheit bedeutet. Für München hat sich im Lauf der neuen Jahre die äußere Position erschwert; nichts aber hindert, daß es ein schärferes und größeres deutsches Kunstbewußtsein selbständig ausbildet. Konrad Weiß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL CASPAR. DOPPELBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH CSAKY. LIEGENDE

DER BILDHAUER JOSEPH CSAKY

Aus der vieltausendköpfigen Reserve noch anonymer junger Künstlerschar, die in Paris, dem internationalen Forum moderner Kunst, um innere Reife und äußeren Ruhm kämpft, ist ein Bildhauer ganz eigenen Gepräges hervorgegangen. Er heißt Csaky und ist seiner Abstammung nach Ungar. Csaky schafft Akte, Figuren nackter Frauen zumeist und wandelt das ewige Motiv in zahllosen statischen Stellungen ab. Dabei haben alle diese, in dunkler Bronze gegossenen oder in hellem Stein gemeißelten Frauenkörper, die Csaky wie auf einem Filmband in den unzähligen Situationen des Stehens, Sitzens und Liegens festhält, den gleichen Charakter: die Nachbildung der Natur wird im Bestreben nach einem höheren Gesetz nicht in Einzelheiten durchgeführt und der Bildhauer einer vielfach sehr intellektuellen Zeit sucht in jeder einzelnen Figur ein Urbild der persönlichen Wirklichkeit, er vereinfacht, sättigt und steigert so die Realität. Eine denkmalartige Kraft offenbart sich in jeder Csakyschen Plastik und überzeugt von der Verbundenheit des Künstlers mit seinem Material, das er nicht überwindet, sondern dessen wesentliche Härte und Schwere er bis zum Äußersten wirken läßt. Die Umrisse der Figuren verlaufen in herber Geschlossenheit und die Oberfläche ist kaum aufgelockert.

Das Bedürfnis nach der bewegten Figur teilt Csaky mit vielen Künstlern der Gegenwart. Die Gesten seiner Gestalten sind aber niemals heftig oder nur zufällig, sie sind empfindliche Meßinstrumente, der Ausdruck der geistigen Unterscheidung von einem Falle zum andern. Es ist zu bewundern, wie viele verschiedene Erscheinungen Csaky mit Anwendung so knapp beherrschter Gesten zu erdichten versteht.

Dr. A. S. Frischauer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH CSAKY. KNIENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH CSAKY. KORBTRÄGERIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WLADYSLAV SKOCZYLAS. DIE JAGD. HOLZSCHNITT

VOLKSKUNST

Verschiedene Kreise, namentlich von den Kunsthistorikern beeinflußt, bemühen sich, die Kunst im Volke, im Sinne einer Volkskunst, wieder aufleben zu lassen. Der Antrieb erfolgt, wieder in erster Linie von kunsthistorischer Seite aus, dadurch, daß man die Geschichte der Volkskunst darzustellen versucht, Museen einzurichten sich bemüht, die das Wesen der verschiedenen Stammeseigentümlichkeiten zum Ausdruck bringen. In den verschiedensten Gebieten ist Hervorragendes in dieser Beziehung geleistet worden. Es ist sehr bedeutsam zu erkennen, wie die verschiedenen Stämme, ja Berufe, die großen Ströme der Kunst aufgefaßt und verarbeitet haben. Ein vollständig unmögliches Unterfangen ist es jedoch, hieraus die Grundlagen für ein Wiederaufleben der Volkskunst zu schaffen.

Die wahrhaften Grundlagen des Schöpferischen im Wesen eines Volkes sind sehr wenig bekannt. Die Dinge werden immer nur entwicklungsgeschichtlich, d. h. äußerlich gesehen, man geht vom rein Technischen, vom Handwerklichen aus, das Mittel zum Zweck wird als Zweck genommen. Wie sich die Schöpferkraft eines Menschen verwirklicht, das ist an sich nicht wesentlich. Dem Künstler werden die Elemente, die sein Schaffen beeinflussen, kaum bewußt. Ihm kommt es darauf an, seiner inneren Welt, seinem tiefsten Erleben sinnvollen Ausdruck zu geben. Der schöpferische Mensch nimmt wohl auf. Was er aber aufnimmt, und wie er es in sich verarbeitet, zu eigenem Erleben umwertet, das ist der Erfahrung nicht zugänglich. Das geht in den Urbeziehungen des Lebens vor sich, es ist geheimnisvolles Walten im tiefsten Grunde des Seins. Ständiges Bemühen des schöpferischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WLADYSLAV SKOCZYLAS. DER RÄUBER JANOSIK. HOLZSCHNITT

Menschen muß es sein, die handwerklichen Grundlagen klar zu gestalten, damit die innere Welt vollendet zur Darstellung komme.
Wie der schöpferische Mensch eines Volkes die Welt erlebt, wie er sie gestaltet, das wieder ist abhängig vom Leben der Generation, der er angehört. Das Leben einer Generation ist ferner gespeist durch die große Kette vorhergegangenen Lebens. Was in ihrem Grunde wirksam ist, das ins Bewußtsein zu rücken, ist ebenfalls nicht möglich, auch nicht notwendig. In dieser innersten Beziehung nur ist Tradition. Nur hier, im Unbewußten, hat sie Gültigkeit, niemals im Bewußtsein. Wohin Tradition im Bewußten, im äußeren Sinne führt, das ist aus dem 19. und 20. Jahrhundert erkennbar.
In uns ist Ungeheures wirksam. Wie es sich aber versinnbildlicht, das kann ebenfalls nicht gewollt werden. Jede Generation hat ihr Ideal, das sich in den schöpferischen Persönlichkeiten kristallisiert und in den Werken der Kunst versinnbildlicht. Der Mensch kann nicht aus seiner Zeit heraus, er ist mit feinsten Fäden in sie eingewebt. Was er will, ist notwendige Entfaltung von innen her. Die großen Schöpferpersönlichkeiten eines Volkes schaffen die großen Sinnbilder und üben auf ihre Zeit weitestgehende Wirkung aus. Ihre Gestaltungskraft dringt bis in die letzten Verzweigungen eines Volkes, nimmt dem einfacheren Lebensumkreise entsprechend immer einfachere Formen an. Die großen Kunstperioden lassen erkennen, daß es sehr lange dauerte, bis ein Zeitideal als Volkskunst zur Auswirkung kam. Inzwischen war eine neue Generation der herrschenden Kreise herangereift, deren Welterleben nach anderem Ausdruck verlangte. Die neue Versinnbildlichung der inneren Erlebnisse kam zur Macht, während im allgemeinen Volksbewußtsein der Ausdruck des früheren Ideals langsam verströmte.

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WLADYSLAV SKOCZYLAS. ZUG VON RÄUBERN. HOLZSCHNITT

Das 19. Jahrhundert und das 20., wir können ruhig sagen bis zu uns, sind Zeiten des Nachaußengedrängtseins, der Veräußerlichung, die im Nachahmen und Nachempfinden vergangener Formen ihr Genüge fanden. Kein bedeutsames Ideal aus großen Schöpferpersönlichkeiten kam zur Auswirkung; aus den weiten Kreisen des Volkes konnte deshalb nichts zur Entfaltung kommen. Auch die Bemühungen, Kunst durch Bücher, Museen und Ausstellungen zu erwecken, werden nie zu einem Erfolge führen. Die Kunst an sich braucht keine Entwicklungsgeschichte, die haben wir im Blute. Notwendig für den Schaffenden sind die handwerklichen Grundlagen, das Abc, sie bilden die Werksteine, aus denen er den machtvollen Bau seines Lebens bildet, der Sinnbild der großen geheimnisvollen Beziehungen ist, die im Urgrunde unseres Wesens ihren Ursprung haben. Wenn diese Beziehungen wieder so stark sind, daß sie das Volk bis in die letzten Verzweigungen erfassen, dann kann eine Kunst aus dem Volke, eine Volkskunst, entstehen. Was tot ist, kann nicht mehr zum Leben erweckt werden. Eine Neugeburt muß erfolgen, die aber nur möglich ist, wenn der Materialismus überwunden sein wird und die Welt des Idealismus, der Mensch von innen, der tief gebundene und mit der Erde verwurzelte Mensch, wieder Hauptgeltung hat. Erste Bedingung ist aber, daß ein großes Zeitideal vom Innersten einer großen Schöpferpersönlichkeit her wirksam geworden ist.

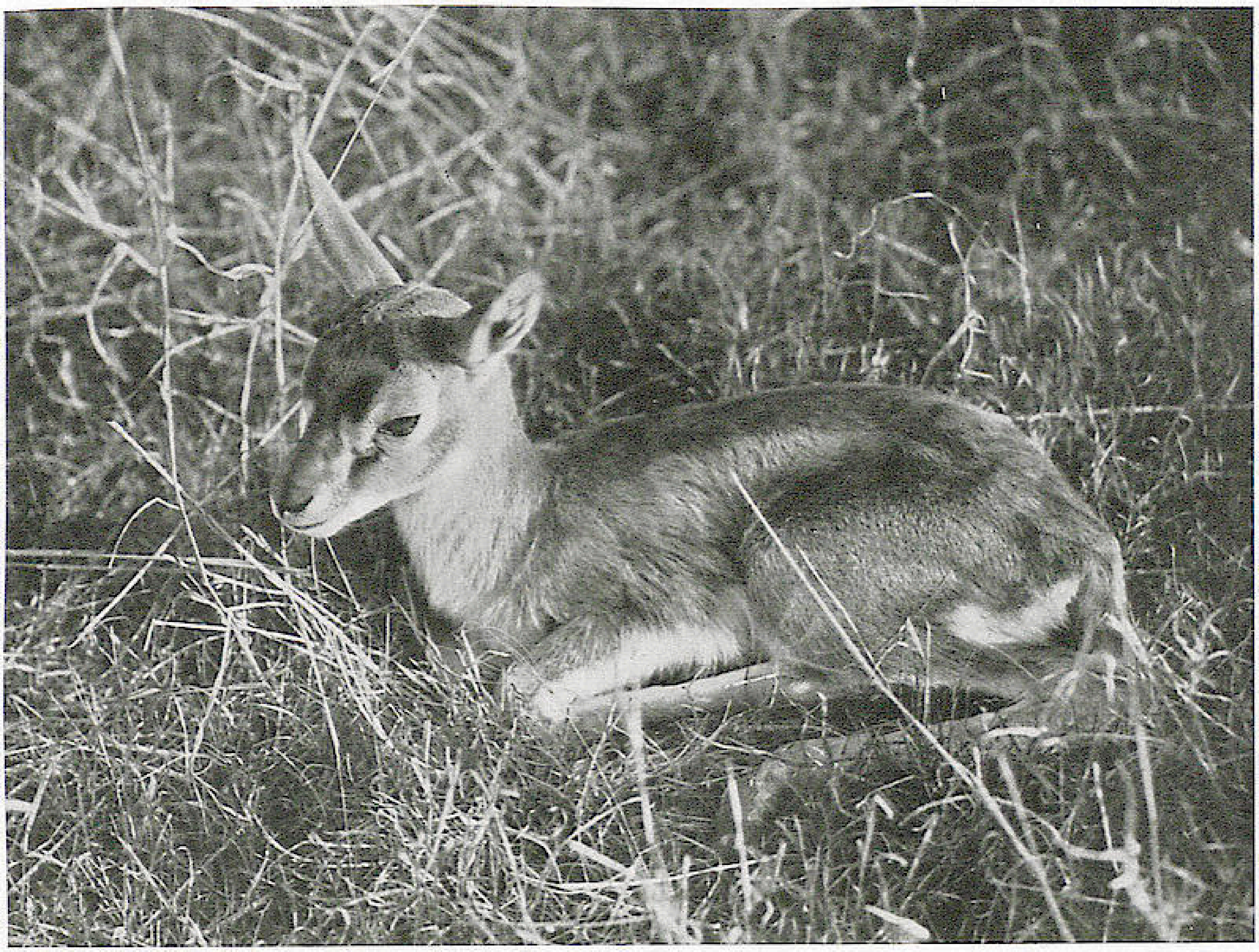
Otto Riedrich

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT STEINER, ST. MORITZ. SCHIERLING IM RAUHREIF

Ausstellung „Das Lichtbild", München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUTZ HECK, BERLIN. JUNGE THOMSON-GAZELLE
Ausstellung „Das Lichtbild", München

DISKUSSION ÜBER FOTOGRAFIE

Seit Entdeckung der „Eigengesetzlichkeit" der Fotografie herrscht einige Verwirrung. Vordem war die Sachlage zweifellos geklärter: Fotografen wollten zwar „Kunst" machen, aber ernstlich stand niemals in Frage, daß Fotografie etwas grundsätzlich anderes ist als Kunst.
Heute ist die prätentiös künstlerische Fotografie von damals in Acht und Bann erklärt. Die Fotografie hat zu den ihr eigenen Mitteln und Wirkungsmöglichkeiten gefunden und verabscheut die Raffinements (Retusche, Bromölverfahren usw.), mittels deren man einst schummrige Fotos à la Rembrandt, à la Monet usw. zuwege gebracht hatte. Den Anspruch, als Kunst bewertet zu werden, aber hat sie mitnichten aufgegeben; nur gründet er sich heute auf den Glauben an ihre Eigengesetzlichkeit. So liest man im Katalog zu der vom Münchner Bund veranstalteten Lichtbildausstellung: die Fotografie stehe im Begriffe, „eine autonome Kunst" zu werden, die „sehr bald museumsfähig sein wird".
Nebenbei: der Schrei nach dem Museum nimmt sich einigermaßen grotesk aus in einem Zeitpunkt, wo fast sämtliche illustrierten Zeitungen von der neuen Fotografie noch zu erobern wären. Immerhin sein Sinn ist klar: das Museum soll die Fotografie als Kunst legitimieren.
Die in München ausgestellten Fotos — die Auswahl stellte das zweckfreie schöne Lichtbild heraus aber schloß das Fotogramm grundsätzlich aus — sind zweifellos von einer ästhetischen Vollkommenheit und einer Ausdruckskraft, wie sie die Fotografie der jüngeren Vergangenheit schlechthin nicht aufzuweisen hatte. (Man vergleiche auch die erheiternde Demonstration des Fotokitsches in der historischen Abteilung der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ausstellung.) Aber ist ästhetische Vollkommenkeit und Ausdruckskraft schon mit Kunst gleichbedeutend?

Franz Roh plädiert tatsächlich in seinem neuen Buch „Foto-Auge" (Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co.) für eine entsprechende Dehnung des Begriffs Kunst: „Spießer und ‚Kenner', meist zwei Fehlformen des Daseins, finden sich noch darin zusammen, auch dem durchgestalteten Foto den Qualitätsstempel (!) ‚Kunst' zu versagen. Hier liegt entweder ein Scheinproblem vor, indem Kunst ganz zeitbedingt, willkürlich, ungroß definiert wird. Oder menschliches Sehen ist überhaupt verbildet, auch der Natur gegenüber nur auf eine Art von Schönheit eingestellt. Will man hingegen unter Kunst nichts anderes verstehen als selbstzweckhafte, durch den Menschen hervorgerufene, ausdrucksgesättigte Gebilde überhaupt, so rechnen auch gute Fotos dazu. Will man unter Kunst aber nur Manuelles, nur die vom Geist geleiteten Ausdruckserzeugnisse der menschlichen Hand verstehen (was unweise genug wäre), so kann man für Fotos eine neue Kategorie ansetzen, ohne daß ästhetischer Wert dieser Gebilde dann vermindert würde. Grober, subjektivistischer Irrtum ist, zu glauben, ästhetisch erfüllte Gebilde entständen nur dann, wenn jeder Einzelstrich aus dem beliebten ‚Schmelztiegel der Seele', d. h. der geistgeleiteten Hand des Menschen selber hervorginge. Von den drei großen Gebieten alles ausdrucksvoll Erscheinenden wäre mit obiger, einschnürender Definition nur ein einziges Gebiet zu fassen: weder ästhetische Vollkommenheit gewisser Naturformen, noch gewisser Maschinen, die ja ebenfalls nicht auf Ausdruck hin geschaffen wurden, wäre dann möglich."

Ausdrucksvolle, „ästhetisch erfüllte" Gebilde sind gewiß auch auf mechanistischem Wege zu gewinnen. Durch den Menschen hervorgerufen ist auch das Foto, aber wer hat mehr Anteil an ihm, der Mensch oder die optische Apparatur? Jules Janin schreibt 1838 über die ersten Fotos: „Nie hat die Zeichnung der größten Meister Ähnliches hervorgebracht. Man bedenke, daß es die Sonne selbst ist, welche ... jene unglaublichen Arbeiten hervorbringt". Janin nennt also das Licht, weniger pathetisch: die optische Apparatur, nicht den Menschen als eigentlichen Schöpfer der Foto! Ist es weise, um der Foto willen „Kunst" zum bloßen Qualitätsstempel werden zu lassen, nachdem gerade „Kunstgewerbe" uns zum anrüchigen Begriff geworden ist? Roh sagt ganz richtig, der Wert der Fotografie beruhe auf dem ästhetischen Wert der Natur selber. Aber wer wollte ernsthaft behaupten, über den Wert eines Kunstwerks entscheide der ästhetische Wert des wiedergegebenen Gegenstandes oder auch die manuelle Fertigkeit? Noch vor kurzem wenigstens wurde die manuelle Naturabschreiberei nicht als künstlerische Leistung anerkannt; man war gerade dabei, Kunst nach Roh „ungroß" zu definieren, nämlich ihr Wesentliches in der Kündung des Lebendigen, Substantiellen, das hinter den Vorstellungen liegt, durch Gestaltung zu sehen. Was wollen wir — wieder mit Haeckel von „Kunstformen der Natur" reden oder Definitionen, die Wesen mit derselben Schärfe herausarbeiten wie die neue Fotografie Formen und Materialien?

„Die Gegenstandswahl ist bereits ein schöpferischer Akt" (Roh). Ergo typen „Raffaele ohne Hände" so unablässig Mülleimer wie Raffael Madonnen malte. Die Entdeckung des Mülleimers als dankbarstes fotografisches Objekt ist ein schöpferischer Akt; Raffael hatte den Gegenstand seiner Kunst nicht erst zu entdecken, ja durfte ihn noch nicht einmal wählen, infolgedessen noch niemand darauf verfiel, in der Gegenstandswahl das unerhört Schöpferische seiner Malerei zu sehen. Selbstverständlich: die Wahl des Blickpunkts, Ausschnitts, der Beleuchtung, die Art der Einstellung des Apparats ist zweifellos ein Prüfstein für die Griffigkeit des Fotografen; er kann langweilen, und er kann zum Entdecker werden: in sachlich dokumentierenden Fotos vermag er uns eine Welt zu erschließen, die das Auge bisher entweder nicht beachtet hat oder die ihm überhaupt ohne Kamera unzugänglich ist. Aber hat das mit Gestaltung im Sinne der Kunst noch etwas zu tun? Josef Gantner rückt im „Neuen Frankfurt" die Realfoto an ihren richtigen Platz: „Die Fotografie ist ohne allen Zweifel in den letzten Jahren zu einem sehr verfeinerten, in mancher Hinsicht großartigen Werkzeug der sachlichen Dokumentierung geworden. Für die Presse, für die Mikroskopie, für die Landesplanung, für alle Arten von Bildmitteilung, für die Reklame — sie ist schlechthin unentbehrlich und unersetzlich. Darüber hinaus aber hat sie etwa in den Händen von John Heartfield oder Lissitzky als Mittel im Kampf um geistige und soziale Dinge eine Bedeutung gewonnen, neben welcher aller Zauber der ‚schönen' und ‚künstlerischen' Bilder schon längst verblaßt und unwichtig geworden ist. Da liegt die eigentliche und große Zukunft der Fotografie, in der Dokumentierung, in der völlig unprätentiösen Bloßlegung des Lebens . . . Kunst ist damit allerdings so wenig oder so viel zu machen, wie mit einem rein nur auf Hygiene, äußerste Brauchbarkeit und Billigkeit abgestellten Wohnungsbau. Mit anderen Worten: Die Fotografie sei das, was sie tatsächlich sein kann: ein anonymes Hilfsmittel. Dann wird sie in einigen wenigen Händen das Beste mit hervorbringen helfen: Wirkung im Geistigen!"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

E. WASOW, MÜNCHEN. SKILÄUFER

Ausstellung „Das Lichtbild", München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

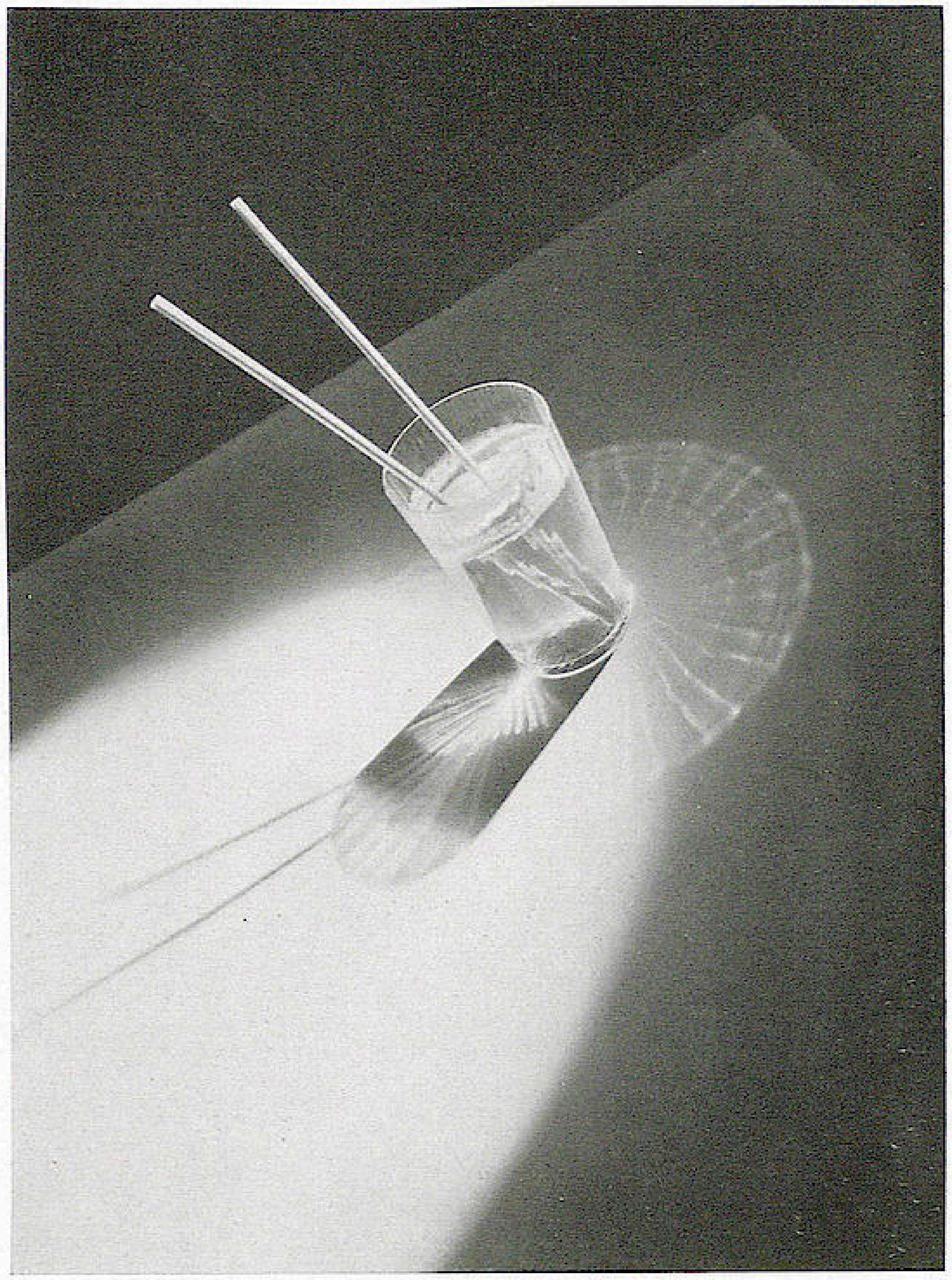
ADOLF LAZI, STUTTGART. KAKTEENFENSTER

Ausstellung „Das Lichtbild", München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Dem Fotogramm will Gantner mehr zugestehen als dem dokumentierenden Lichtbild (siehe unten). Aber ist zwischen dem nach Picasso und Léger schielenden Fotografen und seinem Rembrandt oder Monet imitierenden Vorgänger wirklich noch ein so grundsätzlicher Unterschied? Gewiß, der eine bejaht die der optischen Apparatur eigenen Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten, der andere handelt ihnen zuwider. Das ist zweifellos von Bedeutung. Aber ist damit auch gesagt, daß der Fotograf mittels Kamera oder lichtempfindlicher Platte ebenso schöpferisch ist als Geist, Auge, Hand des Malers? Macht die Fotografie „Kunst" oder macht die Kunst Fotografie, wie Wichert meint?

In bezug auf diese Frage und überhaupt in der Verwirrung, die der fotografische Zauber verursacht hat, werden nachstehende, der Schriftleitung auf ihre Anfrage freundlichst zur Verfügung gestellte Äußerungen wesentlich zur Klärung beitragen können. Hans Eckstein



E. M. SOUGEZ, PARIS. GLASAUFNAHME

Ausstellung „Das Lichtbild", München

Es waren folgende Fragen zur Diskussion gestellt:

1. Welche Bedeutung messen Sie der Kamera als Gestaltungs- u. Ausdrucksmittel bei?
2. Bestehen zwischen Fotografie und bildender Kunst Wechselbeziehungen und welcher Art waren und sind sie?

FRITZ WICHERT (Frankfurt a. M.):

. . . Wenn ein Gebiet schöpferischer Tätigkeit durch Technik bedroht erscheint, so treten die eigentlichen, nicht ersetzbaren Werte dieser Tätigkeit um so kräftiger hervor. Man kann mit der fotografischen Kamera noch so merkwürdige Zaubereien zuwege bringen, die eindringliche Sprache der Linie, Fläche, Körperlichkeit und Farbe, also das eigentlich Handschriftliche der Gestaltung ist auch von der vollkommensten optischen Apparatur nicht zu erreichen. Noch viel weniger die freie Schöpfung: Nach wie vor ist die Erschaffung neuer idealischer Wesen und Welten an Voraussetzungen geknüpft, die nur von der freien Kunst rein und vollkommen erfüllt werden können. Die Fotografie wird niemals ein Ideal der Ritterlichkeit wie den Bamberger Reiter, niemals die unerschöpfliche Beseeltheit eines späten Bildnisses von Rembrandt erzeugen können. Je größer ihr Erfolg, desto abhängiger erscheint sie von der Kunst. Unendlich viel geschickter und eindringlicher als der beredteste Kunsthistoriker, treibt sie im Grunde gar nichts anderes als Kunsterklärung. Indem sie verdeutlicht, vereinfacht, heraushebt, deutet sie. Keine Wirkung, die den Menschen nicht mit viel mehr Nachhaltigkeit und Tiefe von irgendeinem Kunstwerke schon vorher vorgetragen worden wäre! Die Fotografie — auch wenn sie sich noch so schöpferisch gibt — lebt von der freien Kunst. Schon deshalb wird sie sie nicht überflüssig machen . . .

. . . Die Kamera ist in noch viel stärkerer Weise als die neue Baukunst und das Auto ein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WOLFF, FRANKFURT. DSCHELADA

Ausstellung „Das Lichtbild", München

Werkzeug und Diener der Kunst, und zwar der ganzen Kunst des 19. Jahrhunderts, die sich diese geschickte Aufzeigung ihrer Einzelwerte und leidenschaftliche Popularisierung gern gefallen läßt. Man soll aber nicht denken, die blühenden Zweige vor ewigem Himmel, die weichrhythmisierten Pflastersteine, die zart geschwungenen Grashalme, die wehenden Bambusblätter, das nahe Schlangenauge, der Wirrwarr des Maschinenraumes, die drohende Schräge der Schornsteine, das Spiel von rund vor eckig, hell vor dunkel, rauh vor glatt usw., alles das sei schöpferisches Verdienst der Kamera. Es ist es nicht. Es stammt aus der Kunst aller Völker und Zeiten, von der der Höhlenmenschen angefangen bis zu Chagall, Beckman, Klee und Mondrian.

Die Leistung der Kamera ist auch nicht so gut und lange nicht so nachhaltig wie das, was Kunst gegeben hat. Nehmen wir an, das Problem der Farbenfotografie wäre restlos gelöst. Dies würde doch nur dazu führen, die Unersetzlichkeit der Gestaltung aus Geist und Hand zu bestätigen. Es kann aber sein, daß die weitverbreitete dilettantische und qualitätslose Bildermalerei, wie sie besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts betrieben wurde, bei feineren Naturen einen solchen Ekel hinterlassen hat, daß sie „das Zeug heute einfach nicht mehr sehen können".

(Aus „Die Form", 1929, Heft 15)

WALTER RIEZLER (Stettin):

1. Das Wort „Gestaltung" möchte ich im Zusammenhang mit der Kamera lieber nicht gebrauchen. Der Fotograf „gestaltet" nicht im Sinne eines Malers oder irgendeines anderen Künstlers, sondern er holt aus den technischen Möglichkeiten der Kamera soviel heraus, als seinem „Können" zugänglich ist, indem er die Kamera möglichst schöne und eindrucksvolle Naturausschnitte in möglichst wirkungsvoller Beleuchtung verarbeiten läßt. Man kann, ein Wort des russischen Filmmannes Werthoff variierend, von „Kamera-Auge" sprechen und trifft damit das Wesentliche. Dieses Auge nämlich sieht Dinge und Bilder in der Welt und vermag sie festzuhalten, die das menschliche Auge entweder nicht beachtet oder gleich wieder vergißt. Die Be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. FEININGER, DESSAU. MÄDCHEN HINTER SCHILF

Ausstellung „Das Lichtbild", München

reicherung des Weltbildes, die wir der Kamera verdanken, ist daher ganz ungeheuer.

2. Damit ist die zweite Frage eigentlich schon beantwortet: wo man „Wechselbeziehungen zwischen Fotografie und bildender Kunst" beobachten kann, bestehen diese auf einem Mißverständnis. Entweder glaubt dann ein Maler, er brauche nur ohne seelische Beteiligung sozusagen mechanisch einen Natureindruck wiederzugeben, — oder der Fotograf glaubt, er könne durch raffinierte Beleuchtung oder besondere technische Finessen seinen Lichtbildern den Reiz von Gemälden verleihen. Das letztere ist sehr häufig schon seit Jahrzehnten (die ganze „künstlerische Fotografie" krankt an diesem Mißverständnis); neuerdings kommt noch die Mode dazu, Stilleben zu fotografieren, als wenn sie von Cézanne oder von einem Maler der „neuen Sachlichkeit" wären, oder gar durch Spiegelungen und „Überblenden" kubistische Wirkungen hervorzubringen. All das hat keinen Sinn; die einzige Möglichkeit einer gewissen Annäherung an die Kunst ist in der sogenannten „Fotomontage" gegeben, wenn diese sich auf gewisse propagandistische Wirkungen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

beschränkt, wie es z. B. die Russen (Lissitzki!) ausgezeichnet verstehen.

Ein Fotograf ist um so besser, je weniger er mit der „Kunst“ konkurrieren will, je klarer seine Arbeiten als das, was sie sind, in Erscheinung treten. Wie „schön“ dabei eine Fotografie sein kann, wie groß der durch diese Fotografie erschlossene Reichtum ist, das beweisen u. a. die Arbeiten des rasch zu einer gewissen Berühmtheit gelangten Renger-Patzsch, der ja erfreulicherweise auch bereits Schule zu machen anfängt.

JULIUS MEIER-GRAEFE (Berlin):

Zu 1: Sehr geringe künstlerische Bedeutung. Es ist ein Unfug, Fotografie Gestaltung zu nennen. Man kann gut und geschmackvoll, sachlich und sentimental fotografieren, à la Corot, à la Rembrandt, à la so und so. Die Foto vereinfacht, hat das etwas mit der Kunst gemein?

Dies zu 2: Kunst, die sich nur aufs Vereinfachen beschränkt, ist belanglos. Man kann sich mit der Foto als Künstler helfen. Zumal der Porträtmaler; als mnemotechnisches Hilfsmittel immer bedenklich. Der Schaden ist größer als der Nutzen. Für die Kunst wäre es ein Segen, wenn es keine Kamera gäbe. Hindert nicht, daß man auch schon vor Erfindung der Kamera fotografiert hat; immerhin waren solche Maler Ausnahmen.

(Fortsetzung im nächsten Heft)

FRANZ FIEDLER, DRESDEN. MASKEN

Ausstellung „Das Lichtbild“, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZÖSISCH UM 1830. KIND MIT BLUMEN

Besitzer: R. Bosch, Barcelona

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Samuel Cooper. Lord John Regby

DIE MINIATURENSAMMLUNG DES NATIONALMUSEUMS IN STOCKHOLM

Vor nicht langer Zeit hat der bekannte schwedische Kunstmäzen und Sammler, Konsul Hjalmar Wicander seine überaus kostbare Universalsammlung von Bildnisminiaturen — 656 Stück — dem Nationalmuseum in Stockholm zum Geschenk gemacht. Aus der Vereinigung mit der schon vorhandenen Sammlung vorwiegend schwedischer Meister ergab sich eine großartige und weltbedeutende Sammlung, für deren weiteren Ausbau derselbe Spender auch noch ein Legat von 200 000 Schwedenkronen bestimmt hat.

Es lohnt sich wohl, auf diese auch in Fachkreisen noch wenig bekannte Sammlung, die als die einzige museale Gründung dieser Art eine Ausnahmestelle einnimmt, hinzuweisen. Miniaturen begegnet man nur vereinzelt oder in kleinen Kollektionen in öffentlichen Kunstmuseen. Größere Sammlungen finden sich meist nur in Privatbesitz. Auch die bekannten, öffentlich zugänglichen Sammlungen in England oder die königliche Sammlung im Rijksmuseum in Amsterdam sind eigentlich Familiensammlungen. So besitzt Wien, das mehr als ein Jahrhundert lang eine bedeutende Pflegestätte der Miniaturmalerei war, wohl eine Anzahl von Privatsammlungen, aber keine museale Sammlung. Zur Zeit, als der Aufbau der heutigen öffentlichen Kunstsammlungen seinen Anfang nahm, da war die Bildnisminiatur noch kein Objekt musealer Schaustellung, die Miniaturmalerei, eine noch lebende Kunst von besonderer Eigenart, eine Kunst privaten Charakters, persönlich, intim und beziehungsreich mit dem Leben verknüpft. Die Sammeltätigkeit nahm erst ihren Anfang, als diese Kunst eine historische Angelegenheit geworden war, als alter Familienbesitz beziehungslos zu werden und abzubröckeln begann. Fast scheint es auch, als ob der feine delikate Charakter dieser Kunst der musealen Einreihung und der Vorführung in großer Menge widerstrebte. Die Auf-

Holbein d. J. Lady Mary Howard

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. Füger. Unbekannter

H. Füger. Gustaf Mauritz Armfelt

stellung in kleinen Vitrinen wäre wohl der in großen verschiebbaren Tableaus, wie es in Stockholm der Fall ist, vorzuziehen. Miniaturen sind nicht allein Porträtstücke, sondern auch Schmuckstücke; sie wollen für sich betrachtet werden; auch die kunstvolle Fassung in oft mit Juwelen verzierten Rahmen darf nicht übersehen werden, man muß sie eigentlich in die Hand nehmen und mit Muße von allen Seiten beschauen können. Sie sind im eigentlichen Sinne Kabinettstücke. Ihre Wertschätzung setzt ein feinsinniges Verständnis, eine konzentrierte ruhige Betrachtung, eine Einfühlung in die hingebungsvolle Arbeitsleistung des schaffenden Künstlers voraus. Alles Voraussetzungen, die dem Sinn einer raschlebigen Zeit fernliegen, einer Zeit, die auch an der raschen und billigen Porträtdarstellung der Momentphotographie Genüge findet. „Unser Leben ist zu kurz, um sich malen zu lassen"; dieser Ausspruch einer Hofdame Napoleons III. hat in der Folgezeit immer mehr Geltung gefunden. Die Stockholmer Sammlung bietet wie kaum eine andere Gelegenheit, die Entwicklung der Miniaturmalerei in vier Jahrhunderten zu überblicken. Von Holbein, mit dem diese Kunst in England ihren Anfang nimmt, sind Bildnisse der Jane Seymour, Heinrichs VIII. und der Lady Howard, auf Spielkarten gemalt, zu sehen. Als der größte einheimische Meister gilt Samuel Cooper, der im 17. Jahrhundert gelebt und seine Bildnisse auch noch auf Spielkarten oder Pergament mit Guaschfarben gemalt hat. Erst um 1700 kommt das in der Folge so geschätzte Elfenbein als Malgrund in Gebrauch. Die Miniaturen werden nun durchscheinend zart in der Farbenwirkung und die übertriebene Vorliebe für eine allzu feine

Andrew Plimer. Damenbildnis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Fragonard. Junges Mädchen

I. Smart. Charles Cronwallis

gefällige Ausführung führt gerade in England manchmal zu charakterloser Süßlichkeit.

In reichstem Ausmaß ist natürlich auch die schwedische Miniaturmalerei vertreten. Die Hauptmeister ihrer Blütezeit im 18. Jahrhundert, Hall und Lafrensen, zählen auch gleichzeitig infolge ihrer Tätigkeit in Frankreich zu den führenden Miniaturmalern dieses Landes. Unter den mehr als vierzig kostbaren Arbeiten des Peter Adolf Hall steht sein schönes Selbstporträt wohl an erster Stelle. Halls Miniaturmalerei auf Elfenbein hat die bis dahin bevorzugte Emailmalerei in Frankreich verdrängt. Seine Tätigkeit in Frankreich leitet die überaus reiche Blüte der französischen Rokokominiatur ein. Auch Fragonard, von dem die Sammlung ein reizendes Mädchenbildnis zeigt, hat sich als Miniaturmaler betätigt. Füger, der vielleicht größte Meister seit Holbein, ist mit drei Arbeiten vertreten. Schließlich sei noch auf die beiden Meister hingewiesen, die am Anfang und Ende der letzten Entwicklungsreihe stehen: der Franzose Isabey und der letzte bedeutende Meister der Miniaturmalerei, der Österreicher Moritz Daffinger.

Leporini

Lafrensen. Gustav IV., Adolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

NEBEN DEM MALEN

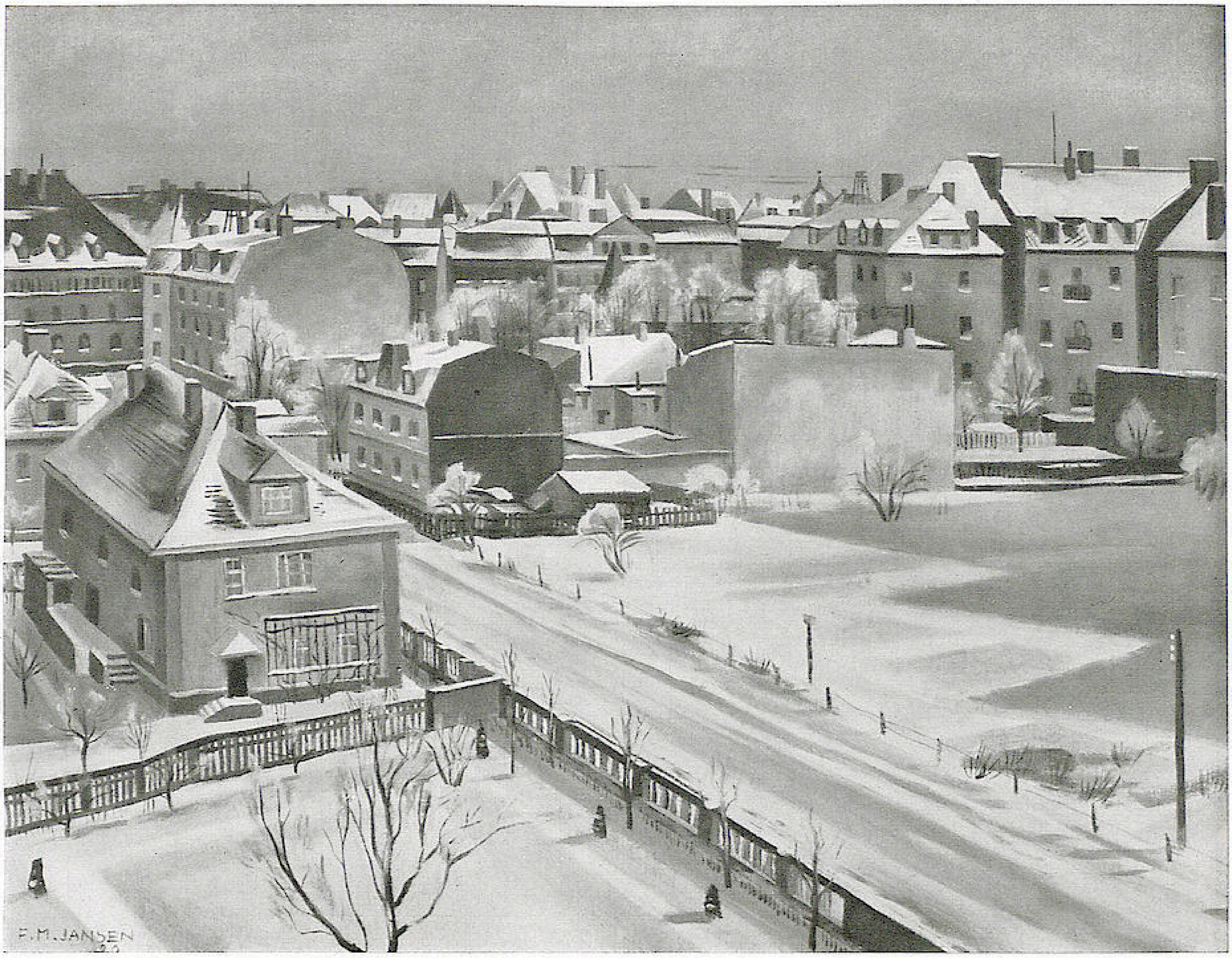
In einem Aufsatz „Neuorientierung der Kritik„ sind diese Sätze: „Im Anfang steht der Tag mit seinen religiösen, wirtschaftlichen und erotischen Inhalten. Aus ihnen formt der Schaffende das Werk, das die Kritik sichtet und wieder der Zeit übergibt. Die Sichtbarmachung des Künstlerisch-Schöpferischen fällt der intellektuellen Geistigkeit der Kritik zu . . . Alle Kunst aber ist in gleichem Maße dem Stofflichen wie dem Irrationalen zugewandt und ruht widerspruchslos in sich selbst. Wenn das Gegensätzliche im Stoff in die Ruhe des Kunstwerks erhoben, wenn die Materie von ihrer Dialektik befreit ist, dann ist ihr der Sinn in dem Großen und dem Ganzen gegeben."

Diese Sätze umschreiben gut den Standpunkt der heutigen Kritik; dem Maler zeigt seine Arbeit das alles wesentlich anders. Für ihn besteht kein Gegensätzliches im Stoff, nicht die theorethische Feindschaft zwischen Irrationalem und Materie. Dialektikfrei und zwiespaltlos wartet die Materie auf den Moment, daß der Maler sein Ich mit einem der Wunschträume über sich hinaus, den Utopien und magischen Einsichten da und dort in einem Stück von ihr und untrennbar davon verkörpert sehe. Nur dies überwältigende Erlebnis: die überraschende Verkörperung des Irrationalen mit irgendeinem Ding, — Landschaft, Hand, Gesicht, Tier, Mensch mit einem Farbklang, der Pracht einer Farbe, der vibrierenden Gegensätzlichkeit von Linien — zu einem geheimnisvollen Dritten, nur das ist der Inhalt jeder Malerei. Unvorstellbar sonst, wird es vom Maler in einem jedesmal einmaligen Augenblick festgefügt in Form, in Farbe und Linie gesehen, greifbar wie ein Glas, das vor ihm steht und bedeutet für ihn die Aufforderung zum Malen. Stets ist daher das Bild ein Ding neben der Natur mit eigenen Gesetzen. Weder war der Impressionismus Naturabklatsch, noch ist die Neue Sachlichkeit wirkliche Wirklichkeit (was ihr jede Berechtigung nähme), noch der Syrrealismus allein das Magische hinter der Oberfläche. Nur der Grad der Erlebnisintensität, des Bereitseins dafür, der Grad der Unmittelbarkeit der Form erhebt das Bild oder degradiert es zum Naturabklatsch, zur Platitüde oder Snobbistensache.

Aufgabe des Malers ist also: 1. Bereitsein, den unerwarteten, immer möglichen Moment voll zu erfassen, die geheimnisvolle Struktur und eigenwillige Form unabgelenkt zu sehen, 2. diese klar gesehene Form ebenso unmittelbar auf die Leinwand zu bringen. Das bedeutet ständigen Kampf mit der eigenen stets komplizierten und diktatorischen Geistigkeit um die einfache Größe und eindeutige Klarheit des Erlebten; denn überzeugend einfach wird dem Maler das immer gezeigt. Zwiespalt und Dialektik stürzen sich ihm erst darüber hin, wenn er vor der Leinwand steht, wenn auf dem langen Weg zur Hand, zur Niederschrift alle Zeitbedingtheiten: Bedenken, Skepsis, Thesen, Stilforderungen, Gewohnheit sich einschleichen und das Spontane, Unabwendbare, die Einmaligkeit des Erlebten bedrohen. Immer unterliegt der Maler in diesem Kampf mehr oder minder und resigniert, um trotzdem immer wieder Sturm zu laufen. Aufgabe jeder neuen Malgeneration ist es so, alte Formen, durch deren Zeitbedingtheit das Erlebnis ihr nicht mehr durchschimmern will, wegzuräumen, elementarere, stets heftig befehdete neue Formen zu finden, die die Erregtheit des Erlebten, sein magisches Erhelltsein wieder zeigen. Alle Bilder sind immer mehr oder minder geglückte, mehr oder minder gewaltsame Versuche nach diesem Ziel. Und hier sind auch die Möglichkeiten zu der stets vorhandenen soziologischen Funktion der Kunst — zumal heute. Religion, Apotheose der Nationalen und auch das Soziale sind dafür nicht mehr das Alleingegebene. Tausend Zeitschriften und Photos haben in einem früher nicht gekannten Maße eine Kenntnis von Schicksalen, menschlichen Zusammenbrüchen, Visionen, Dingen aller Art überallhin gebracht; sie warten, daß ein Bereitsein sich mit ihnen verbinde, um dann — in eine unmittelbare Form gepreßt — tausend Ichs zu erschüttern. Hier sind die Sensationen, welche die Kunst zu vergeben hat und die Kritik fordert, die freilich darunter meist starre Befolgung einer explosiven These versteht und immer wieder Resultate der Maler zu solchen ausbaut.

F. M. Jansen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. M. JANSEN. STADT IM WINTER

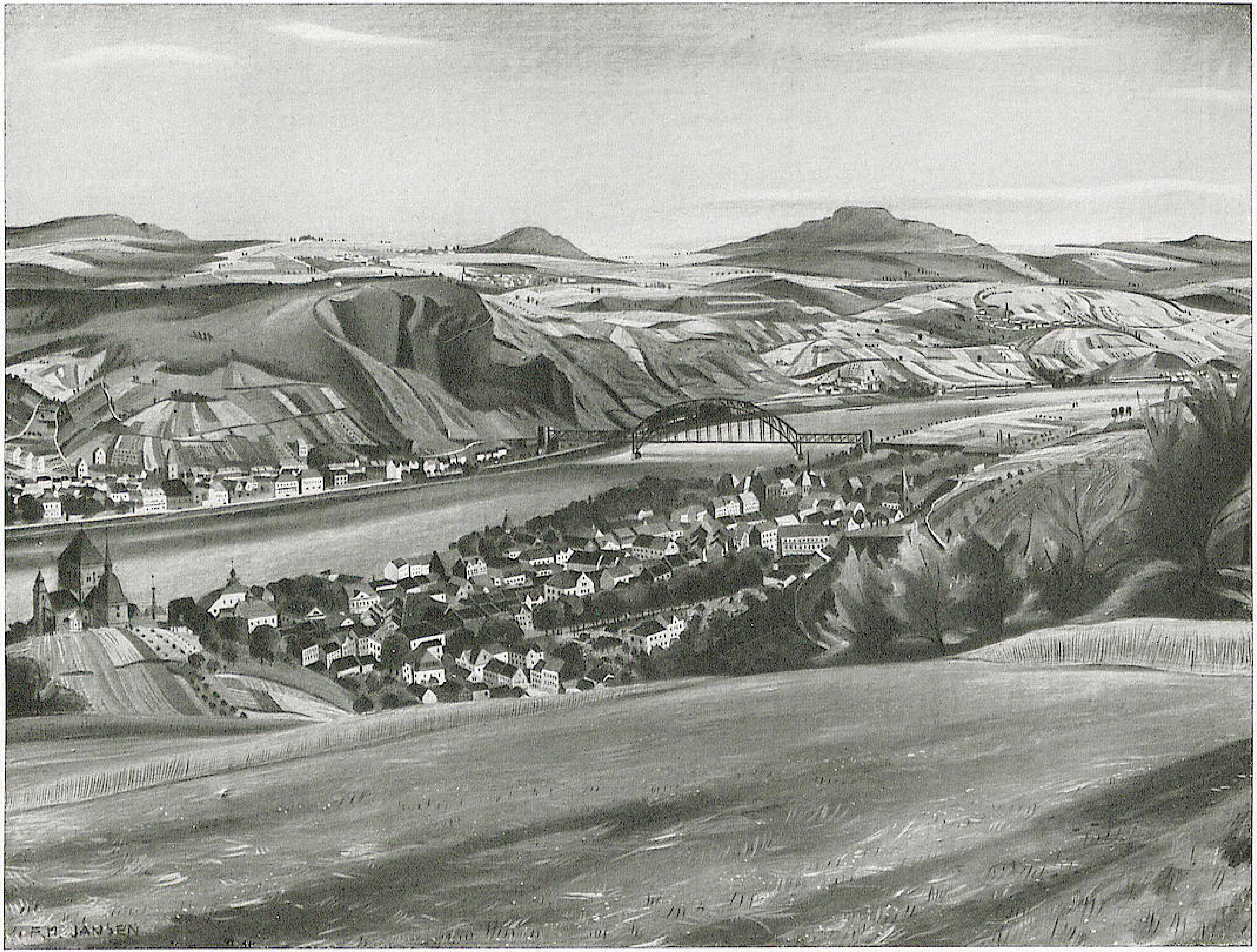
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. M. JANSEN. RHEINISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. M. JANSEN
BESIGHEIM A. NECKAR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



F. M. JANSEN. DER RHEIN BEI REMAGEN. BES.: WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Foto Ilse Schreiber

WILHELM VON WINTERFELD. MUTTER UND KIND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DER BILDHAUER WILHELM VON WINTERFELD

Einer altpreußischen Offiziersfamilie entstammend, 1898 in Berlin geboren, durchläuft Wilhelm von Winterfeld die übliche Bahn standesgemäßer Erziehung und Berufsausbildung im Kadettenkorps. Technische Interessen, zeichnerische und malerische Fähigkeiten sind in der Familie nicht ungewöhnlich, jedenfalls nicht ungewöhnlich genug, um daraus mehr als eine Liebhaberei zu gestatten. 1914 tritt der Kadett als Fähnrich in die Armee ein, wird 1915 Offizier, geht von der Artillerie 1916 zur Fliegertruppe über, wird 1918 auf einem Fernflug abgeschossen und gerät verwundet in Gefangenschaft. Hier in der Untätigkeit des Lagerlebens beginnt er sich seinen früheren Liebhabereien wieder zuzuwenden. Durch Vermittlung einer Schweizer Kommission erhält er u. a. auch Material zum Modellieren. 1920 aus der Gefangenschaft heimgekehrt, wirft er sich, in praktischer Übersetzung seiner jetzt bereits entschiedenen künstlerischen Neigung, auf das Studium der Architektur, das er 1923 als Diplom-Ingenieur beendet.

Während der Münchner Studienzeit wurde nebenher und dann mehr und mehr als „Hauptgeschäft“ weiter modelliert. Prof. Kolbe ermutigt ihn, die Architektur aufzugeben und ganz zur Plastik überzugehen. Aus einer ursprünglich auf 4 Monate berechneten Studienreise durch Italien wird ein Aufenthalt von zwei Jahren. Bei Steinmetzen in Florenz lernt er das Handwerkliche für Marmorarbeiten, in Rom und Neapel die Behandlung der Bronze. Nachdem die Halbinsel kreuz und quer bereist ist, geht er nach Griechenland. Ein paar einsame Wochen auf Kreta bringen den Abschluß. Die endgültige Hinwendung zur Plastik ist entschieden. Das ist 1925.

Der alte Fliegergeist treibt den Künstler in den nächsten Jahren auf ausgedehnte Reisen durch ganz Europa. Die Unruhe der Kriegsjahre lebt in ihm fort. Mit immer neuer, leidenschaftlicher Bereitschaft werden fremde Länder und Kulturen von ihm aufgenommen und studiert. 1926 in England und Holland, 1927 in Paris, dann nach kurzem Arbeitsaufenthalt in Deutschland, unterwegs nach Dänemark, Norwegen und Schweden, 1928 wieder nach dem Süden, nach Spanien und weiter nach Marokko, und endlich, im seltsamen Kontrast, nach Rußland. Erst das Jahr 1929 hält den Vielumgetriebenen und immer mit Reiseplänen Beschäftigten durch umfangreichere Aufträge in Deutschland fest.

Der äußeren Rastlosigkeit dieses Lebens entspricht naturgemäß eine innere; eine innere Spannung und Ungenügsamkeit jedoch, die sich immer wieder in der Arbeit fangen und sublimieren. Wir haben hier die Erscheinung, daß die künstlerischen Stationen eines unaufhörlich bewegten und sich verwandelnden Daseins eine stetige Linie konzentrierter, beinahe strenger Ruhe und Haltung ergeben. Das Erbe des Generalerlebnisses Krieg ist lebendig: die Turbulenz der Umstände, damals gewissermaßen zur zweiten Natur geworden, steigert nur die Intensität des Einsatzes, und das unbedingte Recht der schöpferischen Situation trifft zusammen mit dem aus einer blitzschnellen Anpassung und Einfühlung hervorschießenden „kategorischen“ Anspruch an die persönliche Hingabe und Leistung.

Niemals ist hier konstruiert, nie ein „Stil gesucht“. Es gibt keine Manier. Wichtig war von vornherein nur das Motiv, nur das Modell selbst, nur sein inneres Bild; wichtig war nur, dieses Bild in seinem Wesen zu erfassen und dieses besondere Wesen in einer äußersten Sammlung und Gültigkeit herauszuarbeiten. Es ist kein Zufall, daß der größere Teil der Winterfeldschen Arbeiten Porträts darstellt. Es ist die sachlichste, korrekteste Arbeit, es ist dasjenige plastische Genre, das die strengste, ich möchte sagen, selbstloseste Disziplin verlangt, ein höchstes Maß an Einfühlung und Entäußerung.

Deutlich bemerkbar ist die allmähliche Hinwendung vom Porträt zur freien Komposition und zur Gruppe, eine zunehmende Auflockerung im Formalen, die, ohne an der strengen, „sachlichen“ Grundgesinnung etwas zu ändern, den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM VON WINTERFELD. FRAUENBÜSTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. VON WINTERFELD. BRUNO WALTER DIRIGIEREND

scharf geschnittenen Kontur beschwingt und den jüngsten Arbeiten diese eigentümlich fluoreszierende Lebensfülle verleiht, als ob aus den weiter geöffneten Poren des Materials nun auch die innere, seelische Welt noch unmittelbarer und reicher hervorströmte.

Aus dem Werk Wilhelm von Winterfelds, wie es heute vor uns steht, spricht ein Werdender zu uns, kein Fertiger. Was wir schon heute als beglückend und unserer Liebe und Anerkennung wert empfinden, das ist die kräftige und gesunde Lebensunmittelbarkeit seiner Kunst, das ist die seltene Verbindung einer hohen seelischen Ausdrucksfähigkeit und eines gründlichen technischen Könnens, das ist die naturhafte, unverbildete, sinnliche Fülle und Musikalität des Werkes, seine bewußte, lebensgutwillige Diesseitigkeit und Kultur.

Georg Grabenhorst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. MAGD MIT SCHWEINEN

Aus der Courbet-Ausstellung der Galerie Wertheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GUSTAVE COURBET. FRAU MIT BLUMEN

Aus der Courbet-Ausstellung der Galerie Wertheim, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NAEGELE. SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

NEUE ARBEITEN VON REINHOLD NAEGELE

Die Arbeit eines Künstlers wird von der Kraft des Blutes und alles dessen, was außerhalb des Denkbereichs die Seele nährt, wesentlich bestimmt. Auf diese Tatsache haben wir bereits im Text zu einer größeren Veröffentlichung von Arbeiten des Stuttgarter Malers Reinhold Naegele im Dezemberheft 1925 hingewiesen. Denn trotz aller individuellen Artung wird das künstlerische Streben durch die Verwurzelung in der Gemeinschaft gestärkt und gehoben. Der lebendig in der Gegenwart arbeitende Künstler erkennt die Form als Bewirktes einer seelischen Grundkraft, aber er ist sich bewußt, daß nichts für ihn gefährlicher sein kann, wie der Glaube an tote Ideale. Jedoch künden die neuen Schöpfungen von Reinhold Naegele davon, daß er inneren Reichtum genug besitzt, diesen Irrweg zu vermeiden, denn sie entspringen dem Impuls eines naturnahen Herzens. Sie zeugen von dem Wesen des schwäbischen Volks und sind von starken schöpferischen Kräften genährt. So zeigen diese Arbeiten in ihrer Eigenwilligkeit und in ihrem Selbständigkeitsdrang die Merkmale echter Kunst. Der schöpferische Impuls kommt Naegele vielfach von der Idee, dem Eindruck her, aber die Kraft der Gestaltung ist groß genug, die notwendige Verbindung zwischen den Dingen herzustellen und sie zu einer Einheit zu erheben. Denn der Geist eines wirklichen Künstlers muß sich wandeln können, um in der Materie

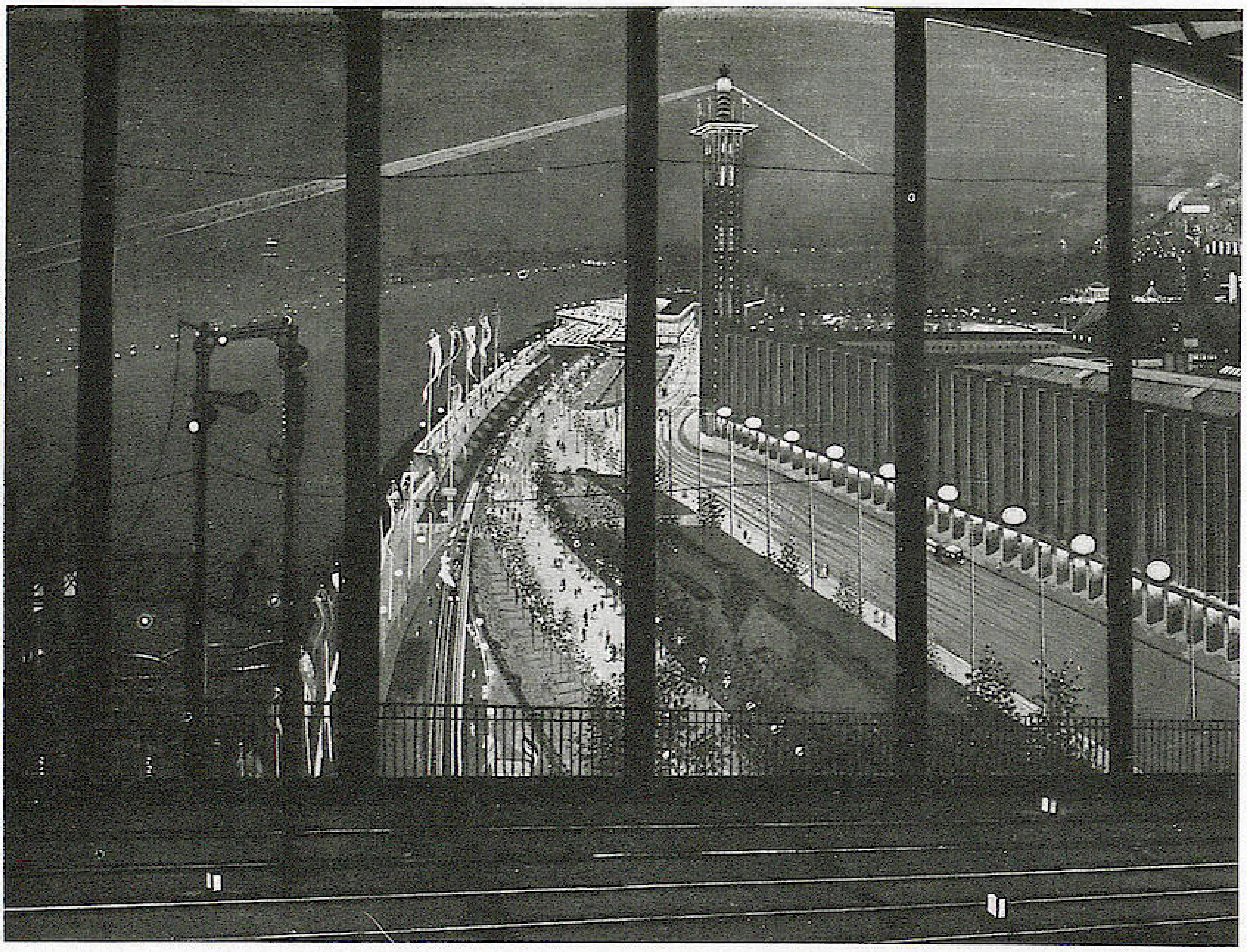
---

Wir bringen die Abbildungen dieses Aufsatzes mit freundlicher Genehmigung des Kunsthauses Schaller in Stuttgart, dem wir auch die photographischen Aufnahmen verdanken.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NAEGELE. STUTTGART BEI NACHT, VOM BAHNHOFSTURM GESEHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NAEGELE. DIE PRESSA VON DER HOHENZOLLERNBRÜCKE AUS

aufzugehen und dieser Vorgang erst bringt uns Wesen und Anschauung der Dinge nahe. Hier aber erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnis schöpferische Kraft und Materie zueinander stehen und in welchem Maß sie sich gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Die tragische Spannung zwischen Gedanke und Gegebenheit muß eine Lösung finden. Je eigenwilliger ein Künstler geartet ist, um so mehr wird er die Forderungen, die ihm aus seinen Gedanken erwachsen, dem Stofflichen gegenüber durchzusetzen suchen. Eine organische Einheit entsteht in dieser Weise, die die individuelle Prägung nicht vernichtet und das Technische des Vorgangs in den Hintergrund treten läßt. Reinhold Naegele beherrscht die technischen Mittel, wie die in diesem Heft abgebildeten Arbeiten beweisen, und erhebt die Erscheinungen zur Höhe einer überlegenen Betrachtung. Er hat sich eine durchaus eigene zeichnerisch formale und farbige Ausdrucksart geschaffen und Menschen und Dinge sind oft in eine ironische Betrachtung gestellt. Bei allem Walten einer regen Fantasie rufen die Schöpfungen Naegeles dennoch den Eindruck einer inneren Einheitlichkeit hervor. Es handelt sich bei ihm nicht nur um ein Spielen mit dem Geist, sondern innerlich Verarbeitetes soll Anschauungskraft gewinnen. Der intuitive Gehalt dieser Arbeiten entspringt einem rhythmischen Gefühl, einer Musik, die schließlich in jedem Menschenherzen lebt, die wir eben haben und hören, ohne daß wir dazu der Noten und eines Orchesters bedürfen. Schwaben hat eine große Anzahl bedeutender Maler und Plastiker hervorgebracht und ohne sie würde die deutsche Kunst um vieles ärmer sein. Heute wie früher regen sich in diesem Landstrich schöpferische Kräfte und die Verbundenheit des ein-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NAEGELE. MALER IN MÜNSINGEN

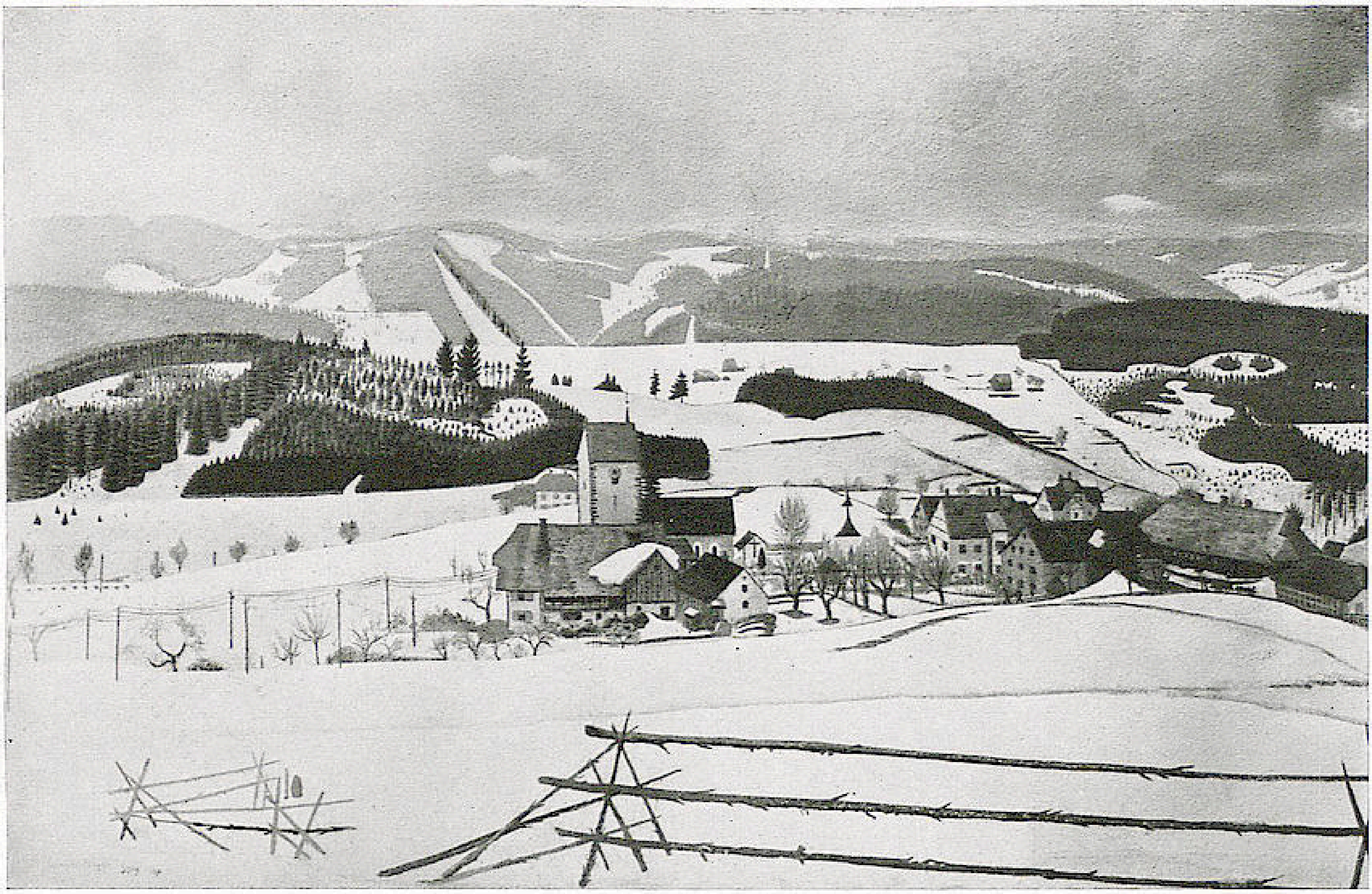
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

REINHOLD NAEGELE. HOLLAND. RADIERUNG

zelnen mit der Natur ist ein starker Schutz gegen die auflösende Abstraktion und die Technisierung. Die Gedanken, die das geistige Bild der Gegenwart formen, spiegeln sich auch im künstlerischen Schaffen der Schwaben, nur beeinflußt von ihrer Stammesart. In einem Maler wie Reinhold Naegele ist eine starke gestaltende Kraft lebendig. Wenn er auch durch emsige Lektüre und durch Reisen fremde Einflüsse in sich aufgenommen hat, schlägt doch in seinen Arbeiten immer siegreich sein Wesen durch. Sie sind im koloristischen Gefühl und in der Behandlung von Einzelheiten das eigene Werk des Künstlers, der die Erscheinungen durchlebt hat und das Wahrgenommene in eigener Auslegung zur Anschauung bringt. Eine immer rege Phantasie ergießt sich in diese meist kleinformatigen, tonfeinen Schöpfungen. Sie geben nicht nur eine Wahrnehmung oder einen Eindruck wieder, sondern es schwingt sich in ihnen ein individueller Stimmungsgehalt aus. Die Feuerwerke von Naegeles Humor sind jedoch von dem Schlag eines mitfühlenden Herzens genährt. Das Leben birgt für Naegele Mannigfaltigkeit genug, um ihm immer wieder neue Anschaulichkeiten abzugewinnen.

Oskar Wolfer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



REINHOLD NAEGELE. SAIG

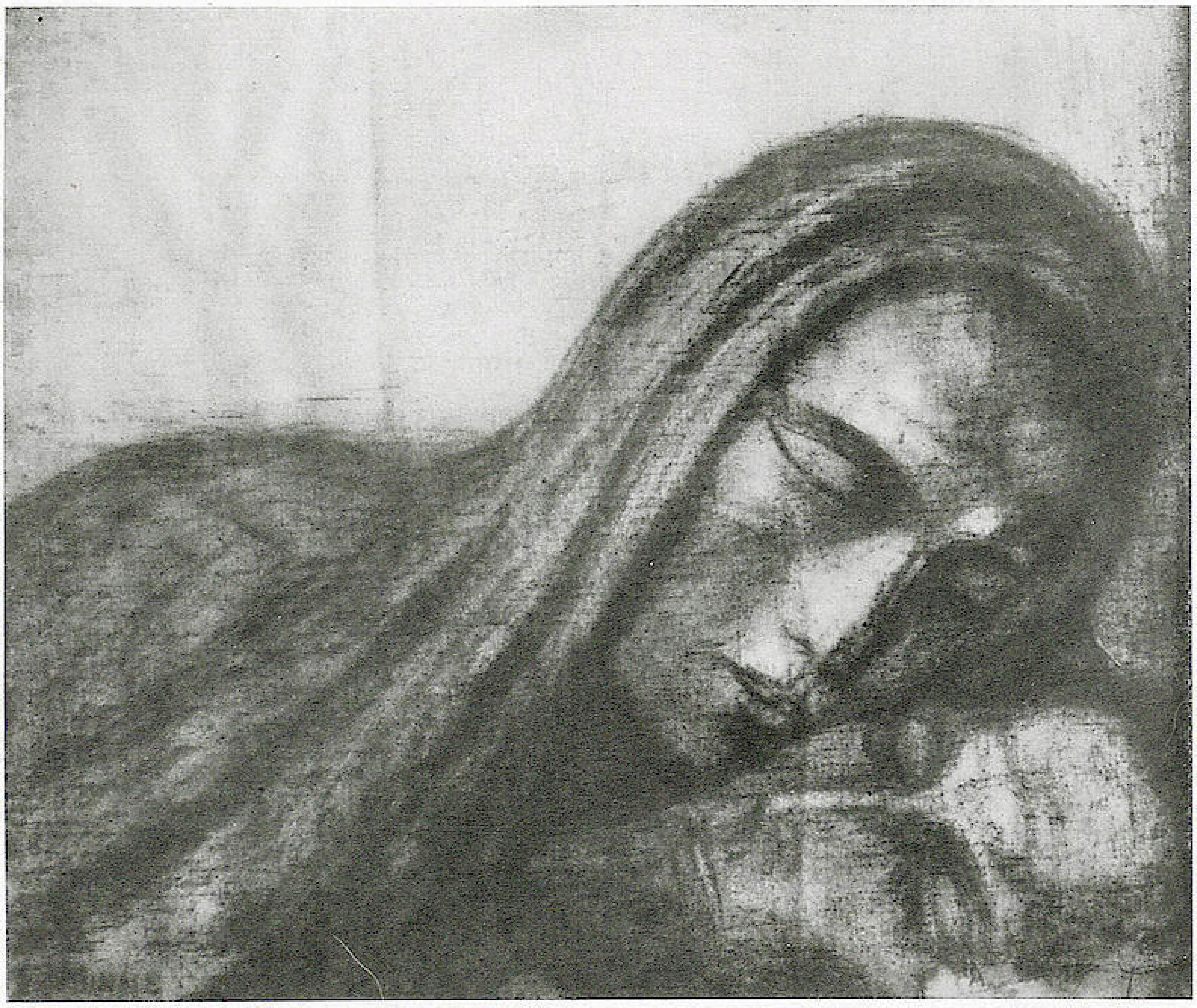
. . . Ich würde Ihnen so gern in Worten meine Kunst etwas näher erklären, aber,—die Kunst selbst ist eben meine Sprache, in der nur ich vollends das sagen kann, was mich treibt und bewegt.
Es entstehen die Bilder nicht im Hinblick auf irgend etwas anderes, als daß ich den inneren Trieb befolge, die Naturgabe sich äußern lasse und ganz einfach gesprochen, es ist nichts anderes als der junge Baum, der wachsen muß, oder der Vogel, der sein Liedchen singt. Aber selbstredend will ich ja gern, daß meine Kunst möglichst vielen etwas Glück gibt. Sie kann es geben, wir dürfen es so oft erfahren, es wird der Kreis derer, die es empfinden, mit den Jahren immer größer, und, lieber Herr S. . . ., ob wohl auch nicht Sie vor dem kleinen Blumenbilde, das in ihrem Heim hängt, zu diesen gehören. Von diesem Bilde an möchte ich so gern, daß Sie mitgehen die Treppe hinan, zu den mehr wuchtigen volleren, zu denen, wo die Innigkeit und die Leidenschaft der Menschen gegeben ist, oder auch, wo die letzten Schwingungen von Form und Farbe ich zu geben suche. — Es sollen diese Bilder keine gefällige, schöne Unterhaltung sein, nein, ich möchte so gern, daß sie mehr sind, daß sie heben und bewegen und dem Beschauer einen Vollklang vom Leben und menschlichen Sein geben.
Dieses alles suche ich für mich selbst zu erreichen. Die ganze Qual und das Glück darf ich selbst zuerst haben und wenn so etwas Bedeutendes entstand, habe ich so oft das Gefühl, als ob ich jetzt sterben könnte, meine Aufgabe sei erfüllt, dann aber kommen wieder Tage und Wochen, und wieder will eine Qual ein Glück zur Frucht reifen. . . .

*

. . . Es geht das Leben dahin, die Menschen nebeneinander, aneinander vorbei, und selten nur ergibt sich ein engeres menschliches, persönliches Verhältnis. Gewiß mag dabei oft am Künstler die Schuld liegen. Er arbeitet und lebt mit und in seiner schaffenden Tätigkeit, seine Kunst ist seine Sprache, in der er sich gibt, sich mitteilt. Wenn dann Menschen mit feinem Sinn und Begabung vermittelnd das Wesen der Kunst anderen deuten, ist es eine Tätigkeit, die dem Empfangenden wie dem Gebenden Freude zuführt.
Mir persönlich fällt es jedenfalls schwer, einiges von der eigenen Kunst zu sagen, sie in Worte umzukleiden. Aber zu jedem einzelnen Bilde stehe ich doch in einem Verhältnis, das sich aber selten mit der Meinung anderer Menschen deckt.

Aus Briefen von Emil Nolde (Furcheverlag, Berlin)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MINNE. PIETÀ. ZEICHNUNG

GEORG MINNE

Ein soeben erschienenes, mit reichem Abbildungsmaterial auf Tafeln ausgestattetes, stattliches Buch von Leo van Puyvelde*, sympathisch vor allem durch des Verfassers rückhaltlos ausgesprochene unbedingte und innige Verehrung Minnes, rückt die zu Unrecht wohl ein wenig in Vergessenheit geratene Kunst dieses scheuen, zärtlichen Genters wieder in den Vordergrund. Liebevoll zeichnet der Verfasser zunächst das Lebensbild des am 30. August 1860 in Gent als Sohn eines Architekten geborenen Meisters. Wir hören von dessen Architekturstudien 1882—84 an der Kunstakademie und dem starken Eindruck, den der Maler Canneel auf ihn machte. Dem Bildhauer wurde L. van Bierbroeck d. Ä. Lehrer, für den Minne so eine Art Antichrist war. Wir erfahren weiter, daß Minnes Frühwerke, wie z. B. „die ihre Kinder beweinende Mutter“ Entsetzen und völliges Unverständnis auslösten. Nur Verhaeren und die junge Gruppe der „XX“ ermutigten den jungen Künstler, auszuharren. 1891 geht Minne nach Paris, wo er von Rodin abgewiesen wurde. Da kehrte er nach Gent zurück, wo ihn eine treue Freundschaft mit den mystisch-symbolischen Dichtern, hauptsächlich mit Maeterlinck, verband. 1892 heiratet Minne Josefine Destanberg und geht nach zwei Jahren friedlicher Landarbeit 1895 nach Brüssel zu Charles van der Stappen. Durch ein unliebsames Vorkommnis wurde er von der Akademie nach

* Collection Les Contemporains. Georg Minne par Leo van Puyvelde. Edition des Cahiers de Belgique S. A., Bruxelles.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG MINNE. DIE DREI HEILIGEN FRAUEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

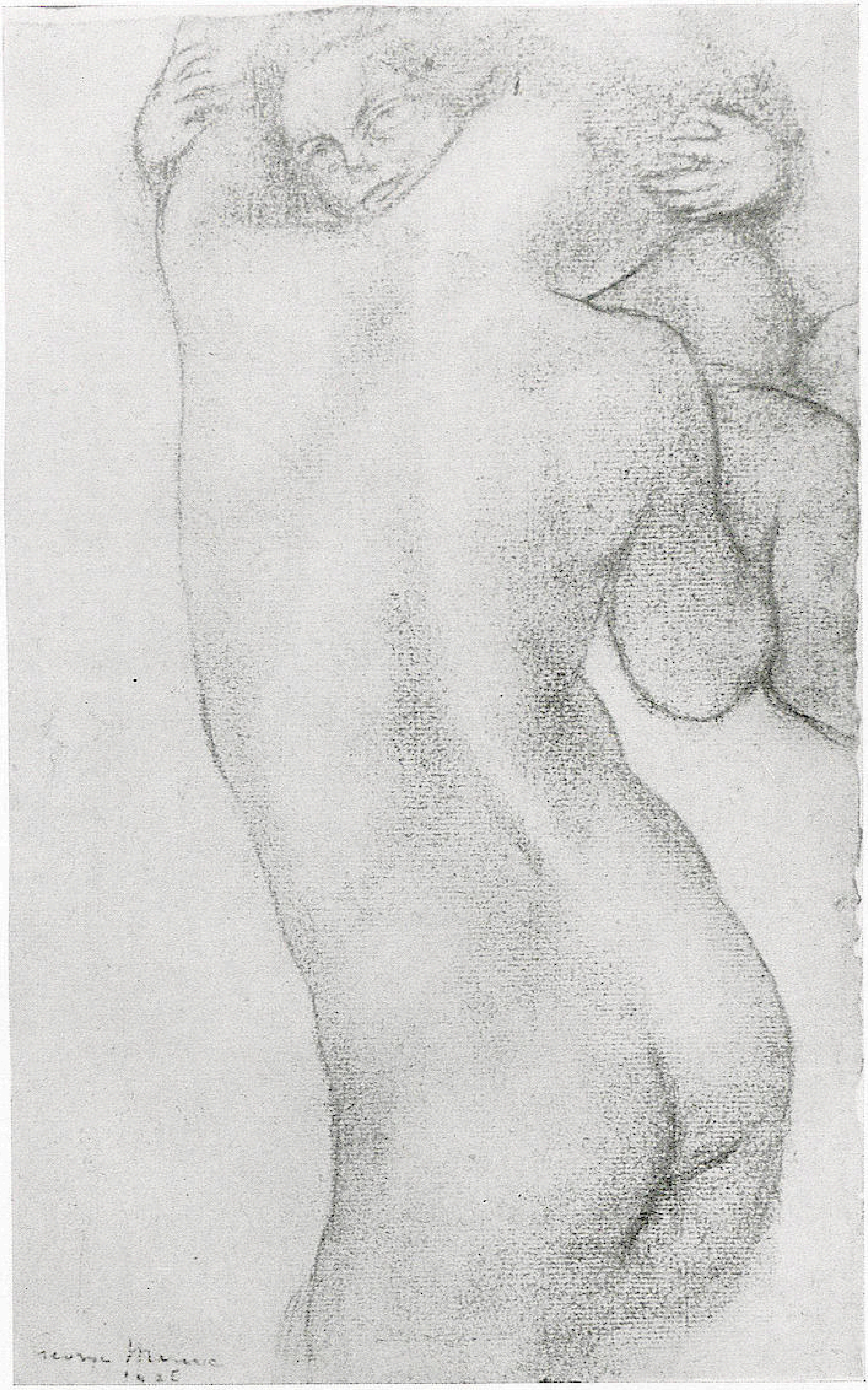
einem Jahr ausgestoßen. Sehr bald aber wird Minne durch sein „Rodenhan-Denkmal" in Brüssel bekannt, wenn auch noch immer nicht verstanden. 1899 zieht Minne mit den Seinen für immer nach dem stillen, einsamen Laethem-Saint-Martin. Dort bildet sich um ihn die „Schule von Laethem". Zunächst wendet sich Minne für einige Zeit fleißigen Naturstudien zu. 1900 stellt er zum erstenmal in der Berliner Sezession aus und zwar den „Mann mit dem Schlauch", um von da ab dort ständig eingeladen zu sein. Beim Ausbruch des Weltkrieges sucht und findet Minne ein friedliches Asyl in England. Es entstehen nur Zeichnungen, meist Mütter in Angst, Leid und Liebe schildernd. Der Friedensschluß führt ihn in die Heimat zurück, wo er, der schon 1910 mit der Statue des „Ausladers" (Débardeur) einen Publikumserfolg hatte, nun große Triumphe seines Schaffens feiern kann. Dies ungefähr ist, kurz skizziert, der Inhalt des ersten Abschnittes des Buches, der auch schon die Daten der wichtigsten Werke verzeichnet. Im zweiten Abschnitt schreibt der Verfasser über den Sinn des Gesamtwertes seines angebeteten Helden. Er erklärt diesen aus den Charaktereigenschaften vornehmlich des Mitleides, der Güte und kindlichen Reinheit. In einer Welt der Illusionen wird ihm die immer durchaus plastische Form Sinnbild aller Eindrücke. Stille, ja Weltflucht, erfüllt alle seine Werke. „Nur langsam", sagt der Verfasser, „öffnet sich diese strenge, asketische, zarte Seele dem Leben." Dann findet er auch in weiterer Abgeklärtheit die erkämpfte Harmonie von Leib und Seele, den Sieg des Geistes über die Sinne. So treibt ihn aber auch sein ausgesprochener Spiritualismus zum Religiösen, zur Mystik. Minnes Kunst ist die der Mystik in ihrem Höhepunkt, in der das Herz sich sehnt „nach der Vereinigung mit Gott".

Im Abschnitt über die Form heißt es, daß diese in vorbereitenden Zeichnungen aus dem Unbewußten entsteht, daß „innere Gesichte Gestalt werden". Doch wäre dies wohl von jeder Kunst zu sagen. Minne entwickelt die große, immer plastische Form aus dem noch Verworrenen zur Klarheit. Seine Linien sind nie unsicher. Strengste Vereinfachung führt ihn zur Synthese. Die früheren Figuren scheinen wie in den Block eingespannt, aus dem sich einzelne Glieder zu befreien trachten. Sie sind asketisch hager und schlank. Die Gliederung der Gelenke soll bewegt hervortreten. Nur die Parallele mit Michelangelo hinsichtlich des Rhythmus und der Richtungskontraste dünkt uns verfehlt und übertrieben. Aber sicherlich führt auch bei Minne die Konzentration zum Monumentalen.

Es folgt die Betrachtung über die Stilentwicklung. Der Stil ist anfangs ein erzählender und auch ein illustrativer, ähnlich englischer Symbolisten und Präraffaeliten. Einzelne Analysen der entscheidenden Werke sind hervorragend. Der Verfasser spricht z. B. von der „süßen Traurigkeit" der bekannten, herb schlanken Jünglingsfiguren, von der „Verlassenheit der Niederknienden, die in Verzweiflung und Angst ihr eigenes Blut hämmern hören" und von „jener Lebensangst" und der „vor den Sinnen, die sie auf die Knie zwingt". Die wenigen lebensvollen, naturalistischen Werke, etwa Büsten, Torsen oder auch den „Auflader" nennt der Verfasser die „Hors d'Oeuvres" der Minneschen Kunst. — Stellt man sich zusammenfassend noch einmal das „Oeuvre" vor Augen, so erkennt man, wie sehr alle Bildwerke Minnes Bezug nehmen auf eine gedachte Architektur. Gleich den Statuen der Frühgotik ringt in den frühen Werken die wehe Todesahnung einer Seele um Erlösung. Wie dort wird der Stoff entmaterialisiert, soll alles visionär und transzendent wirken. In Sehnsucht, in Angst und Not und in oft überempfindungsvoller Hingebung fließt in den schlanken, ätherischen Leibern eine flutende Bewegung, wie in den Pfeilern der Gotik nach oben. Die grenzenlose Verzweiflung jener „Mütter, die ihre toten Kinder beweinen", jener „Eplorées" weicht der resignierten Stimmung des stummen Schmerzes in der „Pieta"-Zeichnung, dem Trost in der der „Auferstehung". Aber selbst in so abgeklärten und beglückenden Werken wie „Mutter und Kind" oder „Badende" zittert im Geheimen noch die frühere Erregung nach. Vielleicht am freiesten und harmonischsten geben sich das sonnige „Mutterglück" oder die zarte, feingliedrige Schönheit der „Eva", der „Nackten". Die Gefahr der Überstilisierung seiner so esoterischen Kunst, die Gefahr eines sensitiven Manierismus lag vor. Sie erkennend, mußte seit 1921 Minne wieder entschlossener der Natur sich zuwenden, um, nun ein Klassiker, die Harmonie zwischen Geist und Leib zu finden. Sonst aber siegt fast immer der Geist über die Materie in dieser Kunst, die in der Tat, wie es auch van Puyvelde zum Schluß noch ausführt, mit Richtungen nichts zu tun hat. In ihren besten Schöpfungen ist sie zeitlos. Auf alle Fälle ist sie frei von jeglicher Tendenz.

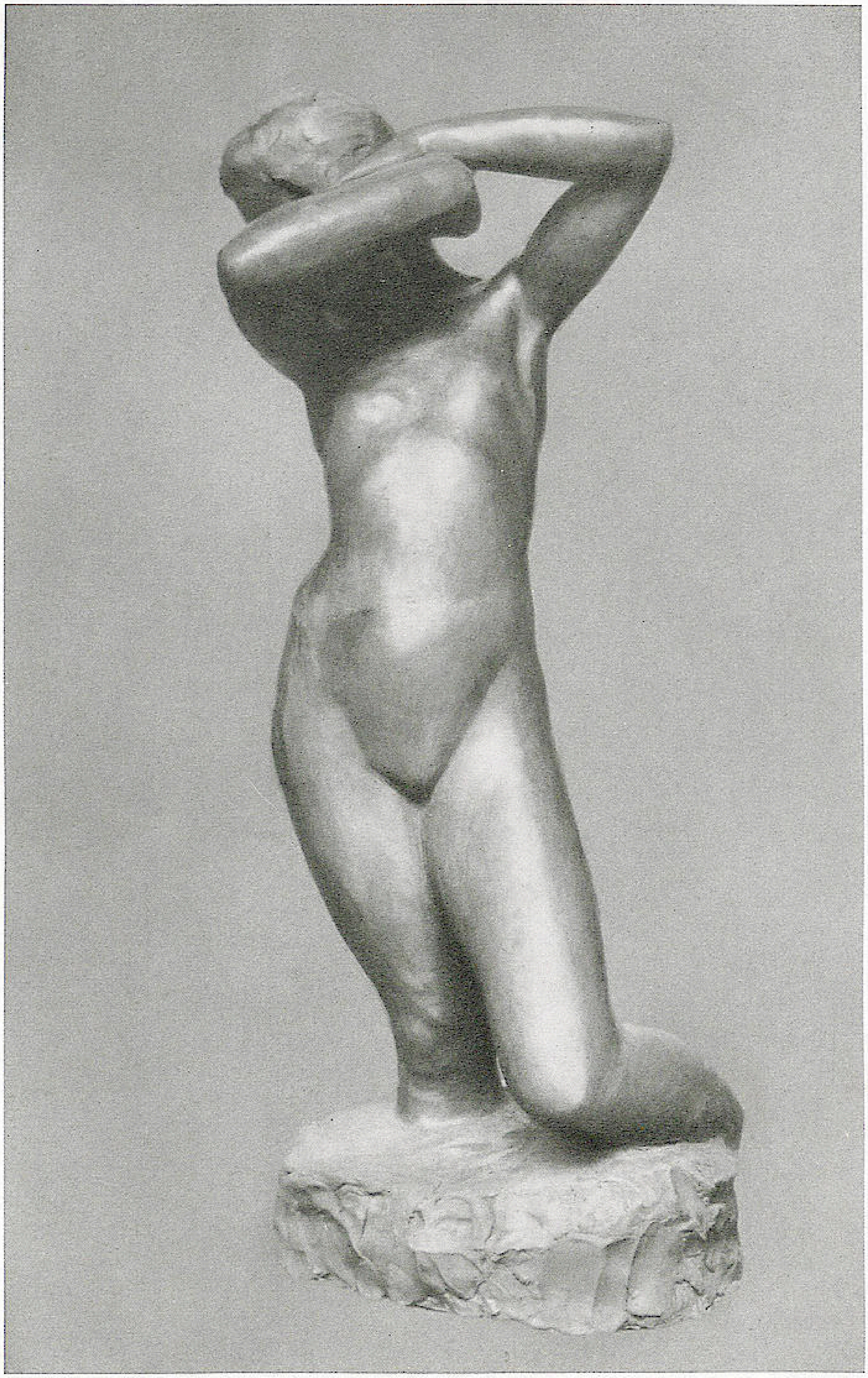
Nasse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



GEORG MINNE. AKT. ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



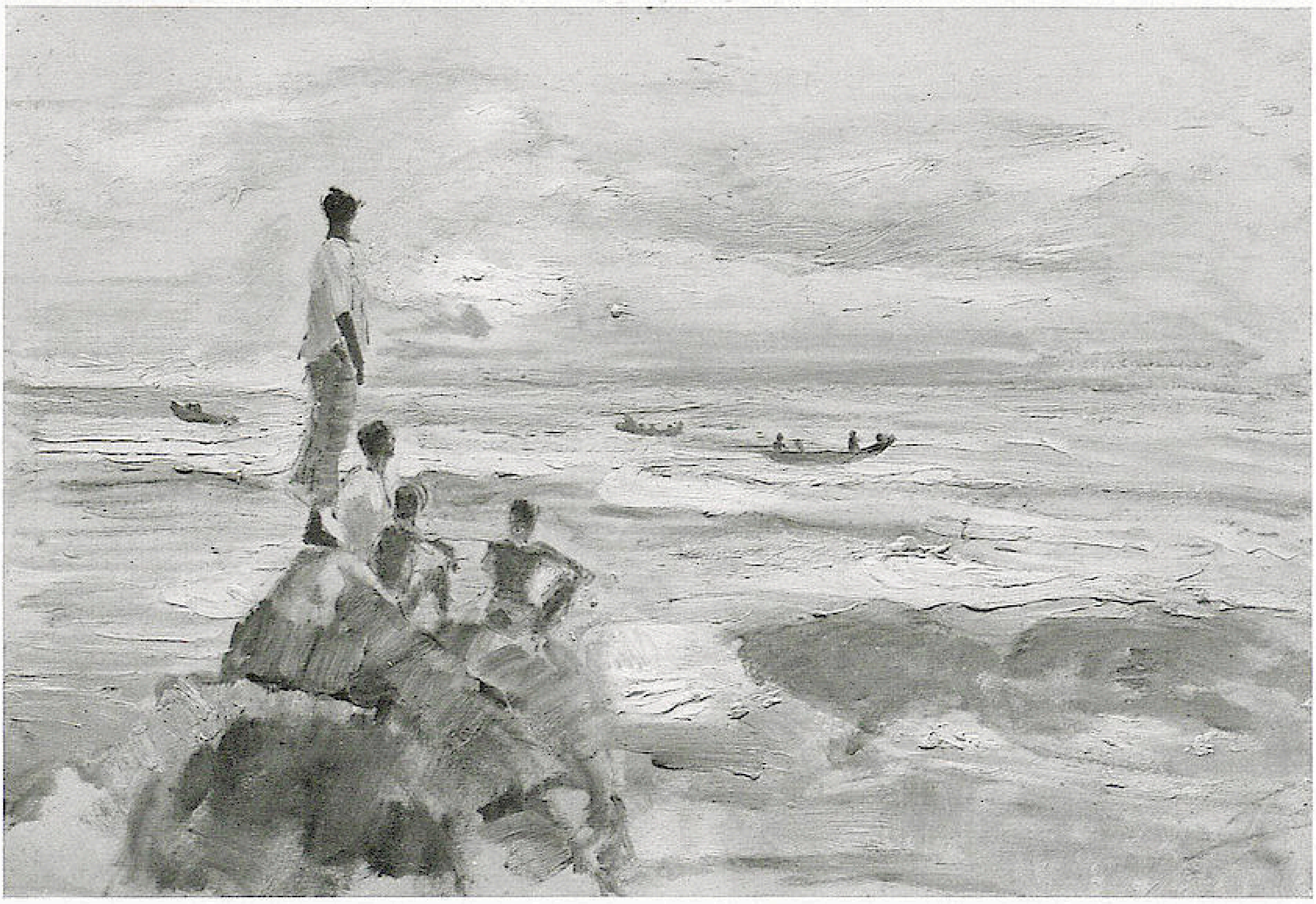
GEORG MINNE. BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 46, Heft 3, Dezember 1930

GEORG MINNE. DENKMAL EMILE CLAUS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO SCHEINHAMMER. CEYLON. STRANDBILD

TROPENBILDER VON OTTO SCHEINHAMMER

Der Münchner Maler Otto Scheinhammer ist in früheren Jahren der Öffentlichkeit durch einige Ausstellungen bekannt geworden, die Ansichten der bayerischen, niederländischen und dalmatinischen Landschaft zeigten: impressionistische Ausschnitte der Natur, die durch unmittelbare Anschauung und temperamentvolles Kolorit gekennzeichnet waren. In den vergangenen zwei Jahren hat der Künstler auf Ceylon gelebt und von dort eine Reihe von Bildern und Studien mitgebracht, von denen hier einige wiedergegeben werden. Es ist unverkennbar, daß sie eine beträchtliche formale Entwicklung in der malerischen Struktur und im kompositionellen Bau dokumentieren.

Es ist nicht zu vermeiden, daß, wenn vom künstlerischen Erlebnis der Südseelandschaft gesprochen wird, die Erinnerung an Gauguins Tahiti und an Max Pechsteins Reisebilder auftaucht. Auch in den Arbeiten Scheinhammers werden Zusammenhänge mit Gauguins Werk sichtbar, nicht nur in zahlreichen und wohl nicht zu umgehenden Analogien des stofflichen Themas, sondern auch in der rhythmischen und farbigen Anschauung, in der Art, wie die Figur in den Raum gebaut wird. Was den Künstler vor Nachahmung bewahrt, ist die auch seinen früheren Arbeiten eigene unmittelbare Auffassung des landschaftlichen Natureindruckes, sein lebendiges Gefühl für die sinnliche Sichtbarkeit, von dem diese Arbeiten über ihre bisweilen dokumentarische Treue hinaus eine persönliche und überzeugende Prägung empfangen.

Die verträumten Menschen Gauguins, die in eine seltsame mystische und kultische Sphäre verwobene Musik seiner Landschaften und Le-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SCHEINHAMMER. LANDSCHAFT AUF CEYLON

genden scheinen in dem durchdringenden weißgrellen Licht der Tropensonne, wie Scheinhammer es sieht und formt, wie aus einem Traum zu erwachen und werden erregende, greifbare und suggestive Gegenwart. Das Leben des Dorfes und der Märkte, der Plantagen und der Dschungel, der braunen Menschen und der farbigen Berge wird von einem scharfsichtigen und empfindsamen Beobachter aufgezeichnet, der von falscher Tropenromantik und naturalistischem Wirklichkeitsabklatsch gleichweit entfernt ist.

Es ist nicht zu verkennen, daß in den freien Kompositionen eine gewisse dekorative und allzu summarische Flächigkeit hervortritt. Man kann erwarten, daß Scheinhammer, wenn er nun mit gereifterem Können der deutschen Landschaft gegenübertritt, durch nuancierte malerische Stufung die in der Südsee gewonnene, auf den rhythmisch zeichnerischen und flächigen Bau gerichtete Anschauung bereichert und vertieft.

Dr. Kurt Pfister

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SCHEINHAMMER. DORFLEBEN AUF CEYLON

WILHELM LEIBL UND MÜNCHEN

Emil Waldmanns großer Leiblkatalog ist soeben in neuer Auflage erschienen (Berlin, Verlag Bruno Cassirer). Außerdem hat er in Velhagen und Klasings Sammlung an Stelle des seit langer Zeit vergriffenen Buches von Georg Gronau eine Monographie über Leibl neu veröffentlicht.
Die Anordnung des Kataloges hat außer der Beifügung eines Registers keine Änderung erfahren[1]). Waldmann hat den einführenden Text vor dem Kataloge teilweise umgearbeitet. Er besitzt ganz ausgezeichnete publizistische Fähigkeiten, schreibt vor allem eine sehr gewandte, flüssige, temperamentvolle Sprache, die sich von snobbistischen Verrenkungen und allzu subjektiven Ausdeutungen frei hält. Stets bleibt er klar, sachlich und doch persönlich. Die Entwicklung der Leiblschen Kunst wird von ihren Anfängen bis zum Abschluß mit einer einwandfreien Beherrschung des Gesamtwerkes besprochen. Ganz vortrefflich sind Wesen und Eigenart des Stils der Malerei Leibls erklärt. Nicht minder gelungen sind die Kapitel, welche die Wandlung nach 1880 und das letzte Jahrzehnt behandeln. Hier hat Waldmann überall das Richtige getroffen, wie denn grundsätzlich zu sagen ist, daß er fast niemals irrt, wo es sich um den Meister allein handelt.
Dagegen geben außerhalb dieses ihm wohlvertrauten ästhetisch-kritischen Gebietes seine Ausführungen, sobald er historisch-biographische Einzelheiten mitteilt, verschiedentlich zu Ergänzun-

[1]) Waldmann ist mit größter Zurückhaltung und Vorsicht allen Bildern gegenüber verfahren, die seinem kritischen Urteil allein die Zuschreibung an Leibl danken. Nur in vier Fällen kann ich ihm nicht zustimmen: Damenbildnis, Abb. 99, wohl von Duveneck, Mädchenbildnis, Abb. 100, von Chase (nach Mitteilung Prof. von Hayeks von seinem Schwiegervater Rat Weber in den 80er Jahren als Chase erworben), alte Frau, Nr. 59, und Landsknecht, Nr. 89 (diese beiden Bilder kenne ich nur nach der Abbildung und äußere meine Zweifel daher mit Vorbehalt).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SCHEINHAMMER. AUF CEYLON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gen und Berichtigungen Anlaß, vor allem in den Fällen, wo Leibls Beziehungen zu München und Münchner Kunstverhältnissen in Frage stehen. Zunächst fehlt in dem Kapitel über Leibls Akademiezeit der notwendige Hinweis auf seine mehrjährige intime Verbindung mit Victor Müller und Lindenschmit, von welchen gewiß der letztere Leibl wichtige Anregungen gegeben hat. Auch Rambergs Atelierlehre hätte sehr viel stärker herausgehoben werden müssen als es geschehen ist. Dann vernehmen wir in dem Kapitel „Leibl und die alten Meister", daß Leibl in München keine Gelegenheit hatte, Bilder von Frans Hals zu sehen. Fand denn nicht im Sommer 1869, gleichzeitig mit der Ausstellung im Glaspalaste, im Kunstausstellungsgebäude auf dem Königsplatze die erste deutsche Ausstellung aus Privatbesitz in München statt?! In dieser Ausstellung hingen, wie der von Bayersdorfer und Reber verfaßte Katalog verzeichnet, fünf Bilder von Hals aus den Sammlungen Suermondt und Sedelmeyer, an ihrer Spitze die Hille Bobbe, die Courbet eben kopiert hatte[1]), ferner der „lachende Knabe mit Flöte", der „Betteljunge mit Korb" und das lebensgroße „Damenbildnis mit Spitzenkrause" (jetzt Sammlung Rothschild). Endlich hing hier von Vermeer, den Leibl nach Waldmann gar nicht gekannt hat, das „Mädchen mit Perlenhalsband", das sich damals noch in der Sammlung Suermondt befand. Zweifellos hat Leibl bei seiner Bewunderung der alten Meister diese Ausstellung genau studiert, und es wäre sehr interessant gewesen, wenn Waldmann durch einen Vergleich der damals in München ausgestellten Bilder von Hals mit Gemälden Leibls das Abhängigkeitsverhältnis genau bestimmt hätte. Ferner heißt es Seite 43, daß „Leibl auf der Münchener Ausstellung zwei Bilder Manets sah", Seite 45, daß „Leibl in München den Namen Manets gehört haben kann, da Thoma Ende der 60er Jahre Manets Ruhm in München verkündete". Thoma ist aber erst im November 1870 nach München gekommen, wie er selbst berichtet, und Manets Ruhm wurde in München schon seit 1864 von Müllers Schwager Scholderer, dann durch Müller selbst und Gabriel Max verkündet, die 1867 in Paris gewesen waren.

Die kleine Monographie Waldmanns über Leibl enthält in der biographischen Einleitung mehrere Irrtümer, die deutlich zeigen, wie notwendig es ist für den Historiker, die mündliche Überlieferung nachzuprüfen, damit keine Legendenbildung entstehe. Vor allen Dingen muß Rambergs Stellungnahme in der Jury der Ausstellung von 1869 bei der beabsichtigten Verleihung der goldenen Medaille für die Frau Gedon an Leibl genau aufgeklärt werden. Denn Waldmann schreibt, daß Ramberg als „anerkannte Akademiegröße das Odium auf sich nahm, aus Neid und mit perfider Anspielung auf sein eigenes etwa mögliches Verdienst der Mitarbeit einen Jüngeren um Ruhm und Lohn zu betrügen". Zunächst hatte Leibl das Bildnis begonnen erst nachdem er Rambergs Atelier längst verlassen hatte. Dann aber kam es auf Rambergs Stimme gar nicht in dem entscheidenden Sinne an, den Waldmann anzeigt. Im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst für 1869 sind die Zusammensetzung der Jury und die Preisverteilung angegeben (Seite 186 und 214)[1]). Von den 48 vorgesehenen Auszeichnungen und Medaillen waren 12 für bayerische Künstler bestimmt. Die Statuten lauteten, daß die Vorgeschlagenen von den 12 Stimmen der Juroren mindestens eine Zweidrittel-Majorität haben mußten. Akten über die Sitzung der Jury sind leider nicht vorhanden. Die nicht zur Akademie gehörenden Juroren Eduard Schleich, Karl Ebert, Friedrich Voltz, Reinhart Sebastian Zimmermann, Wilhelm Lindenschmit, Victor Müller und Wilhelm Diez traten grundsätzlich für die Verleihung ein, während die vier Akademieprofessoren Knoll, Widnmann, Ramberg und Preisel, sowie der Oberbaurat von Ziebland grundsätzlich gegen Leibl stimmten mit der Begründung, daß Leibl Akademieschüler sei und nach den Gepflogenheiten der Akademie einem solchen die goldene Medaille nicht verliehen werden könne. Diese Angabe stammt von Wilhelm Diez. Dann habe sich eine sehr erregte Debatte an die Abstimmung geknüpft, in der Müller trotz seiner Begeisterung für Böcklins Faunbild für Leibl eingetreten sei und Ramberg aufgefordert habe, sein ablehnendes Votum zurückzunehmen. Ob nun der Vorgang wirklich so stattgefunden hat oder nicht, ist belanglos, denn es haben fünf Mitglieder der Jury und nicht nur Ramberg allein gegen die Medaillenverleihung gestimmt. Verdient Rambergs Benehmen eine Kritik, so darf diese nicht mit den oben angeführten Worten ausgesprochen werden.

Waldmann schreibt weiter, daß „verprügelt wurde, buchstäblich", wer in München 1877/78 für die Dorfpolitiker einzutreten wagte. Gewiß

[1]) Vgl. Georg Jacob Wolf „Leibl und sein Kreis", wo S. 49 bereits die Beziehung Leibls zu der Ausstellung genau besprochen ist und meine „Münchener Malerei im 19. Jahrhundert" S. 134. — In meinem Artikel „Leibl" in Thieme-Beckers Lexikon sind von der Redaktion gegen ihre ausdrückliche Erklärung und gegen mein Wissen die diesbez. Stellen gestrichen, da der Artikel von acht auf zwei Spalten ohne meine Zustimmung gekürzt worden ist.

[1]) Es ist sehr interessant, aus den Mitteilungen im Beiblatt zur Z. f. b. K. zu ersehen, daß offenbar aus Gründen der Unparteilichkeit schon von vornherein ein bestimmtes Schema für die Verleihung der Medaillen und Auszeichnungen festgelegt war. Es erhielten solche 36 Maler, 12 Bildhauer und Graphiker, 24 Deutsche, 24 Ausländer, 12 Bayern, 12 Nichtbayern, 4 Österreicher, 4 Belgier und Holländer, 4 Italiener, 12 Franzosen, Schweizer und Engländer. Unter den Ausgezeichneten sind O. Achenbach, Vautier, Steinle, Stevens, Courbet, Corot, Carpeaux, Burnitz, Burger, Brendel; aus München Braith, Hartmann, Horschelt, Anton Seitz, Brandt, Lenbach, Gabriel Max, Franz Adam, Ludwig von Hagn, Lier, der Kupferstecher Vogel und der Bildhauer Wagmüller.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO SCHEINHAMMER. EINGEBORENE VON CEYLON

fand der Kritiker der Allgemeinen Zeitung, Friedrich Pecht, immerhin ein wesentlich gebildeterer und verständigerer Schriftsteller als Ludwig Pietsch, der allgewaltige Berliner Kunstpapst, zu Leibls Malerei nicht das geringste Verhältnis. Aber er duldete, daß wenige Wochen nach seiner eigenen ablehnenden Kritik ein langer Artikel über die Wiener Ausstellung des nämlichen Bildes in die Allgemeine Zeitung aufgenommen wurde, in der Karl von Vincenti rühmend schreibt: „Dieser Künstler sieht, was nur wenige sehen, die Natur, und zwar mit dem schärfsten Auge". Weder Pecht noch sein Chefredakteur Julius von Gosen sind, soweit mir bekannt, für diesen Artikel verprügelt worden.

Auch die Angabe, zu Anfang der 90er Jahre bis zur Ausstellung bei Gurlitt 1894 habe niemand in der Öffentlichkeit von Leibl gesprochen, ist unrichtig. Im Glaspalaste von 1891 erhielt Leibl, und zwar auf Veranlassung Lenbachs, für neun Bilder, darunter das Bildnis Trübners und den „Feierabend" eine eigene Wand im großen Ehrensaale 29, gemeinsam mit Böcklin, Kaulbach, Lenbach. Am 1. Januar 1892 wurde Leibl der Professortitel ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

liehen. Am 15. Januar 1892 brachte die damals schon weit verbreitete „Kunst für Alle" ein eigenes Leiblheft, zu dem Hermann Helferich den Text geschrieben hatte. Im Juni 1893 fand in der Kunstausstellung von Jakob Littauer in München eine große Ausstellung von Bildern Leibls statt, die von den damals durch die Kämpfe um die Gründung der Secession künstlerisch auf Hochspannung gehaltenen Münchnern jubelnd begrüßt wurde. Damals schrieb Richard Muther, schon seit Jahren Kunstreferent der größten Münchner Zeitung, der Neuesten Nachrichten, einen Bericht, der mit großen Ergänzungen dann in Muthers im Herbst 1893 erschienene „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" überging. Hier stehen über den angeblich völlig vergessenen Leibl die Sätze: „Es war ein Ereignis, als Leibls Bildnis der drei Bäuerinnen auf der Münchener internationalen Ausstellung 1883 erschien. Seitdem stand — wenigstens in Münchner Künstlerkreisen — fest, daß man in Leibl den größten deutschen Maler seiner Zeit besitze", und „Er ist der größte Maître-peintre, den Deutschland im Laufe des Jahrhunderts besaß, und in diesem Sinne war sein Auftreten von epochemachender Bedeutung." Diese Worte hat bereits vor 37 Jahren der allerdings heute gerne mit einem Achselzucken abgelehnte Richard Muther in München geschrieben! So hat Leibl in München stets eine wachsende Gefolgschaft besessen! Gerade weil ich, darob vielfach gescholten, in meiner „Geschichte der Malerei" aufs deutlichste nach der Seite gewiesen habe, wo die gefährlichen Gegner Leibls in München zu suchen sind, und weil ich wie dort (Seite 165) auch weiterhin die feste Überzeugung vertrete, daß nach Victor Müllers Tode der Sieg der diplomatischen Geschicklichkeit Lenbachs über Wilhelm Leibl zum Verhängnis der Entwicklung der Münchner Kunst geworden ist, fühle ich die besondere Verpflichtung, was Leibl und sein Ansehen in München anbetrifft, nach einer genauen Durchsicht der beiden Bücher Emil Waldmanns über Wilhelm Leibl mich zum Worte zu melden, weil in mehreren wichtigen Fällen, wo Münchens Ruf auf dem Spiele steht, das Tatsachenmaterial anders lautet als der Bericht des Biographen.

Hermann Uhde-Bernays

OTTO SCHEINHAMMER. ALTE MÜHLE BEI RAGUSA

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ELSE WENZ-VIËTOR. AUS DEM BILDERBUCH „GRÜNBART, DAS MOOSMÄNNCHEN“: DIE TRAUUNG

Verlag Gerhard Stalling A.-G., Oldenburg i. O.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDERBÜCHER VON ELSE WENZ-VIËTOR

Das deutsche Bilderbuch, dem einst Ludwig Richter ein guter Vater war, ist von der großen, brav gemeinten, aber trotz tüchtiger Gesinnung nicht immer künstlerisch und geschmackvoll fließenden Welle pausbäckiger Volks- und Heimatkunst erfaßt und in die Bezirke robuster Humorigkeit und plakatmäßigen Ausdrucks entrissen worden. England besitzt heute viel bessere Märchenbilderbücher als wir, bei denen wohl Ansätze zur Hebung der geschmacklichen Kultur des Bilderbuchs vorhanden sind, die aber auf diesem Gebiet nur drei wirklich tragende und stichhaltige Namen zu nennen haben: Kreidolf, Trier und Else Wenz-Viëtor. Diese mit dem künstlerischen Münchnertum seit geraumer Zeit aufs innigste verbundene Künstlerin hat als Schöpferin ungewöhnlich schöner Gläser schon öfters von sich reden machen; bei den „Deutschen Werkstätten" traf man ihre Arbeiten häufig an.

Neuerdings hat sie im Ausstellungsraum des „Münchner Bunds" eine größere Anzahl ihrer Zeichnungen und Aquarelle zu Bilderbüchern ausgelegt: Arbeiten, die in der Stille entstanden, bei ihrem Erscheinen nicht einmal sonderlich beachtet wurden, aber jetzt, da sie in geschlossener Reihe vorliegen, ihre Urheberin als eine der besten deutschen Illustratorinnen und in ihrem Sonderbezirk als eine Kapazität erscheinen lassen.

E. WENZ-VIËTOR. AUS „FAHRT INS BLUMENLAND"
Verlag K. Thienemann, Stuttgart

Die „Spezialität" der Künstlerin ist das Tier- und Pflanzenmärchen und seine bildmäßige Ausformung. Menschen kommen auf ihren Blättern selten und nur als Staffage vor. Dafür sind aber ihre Tiere anthropomorph; das will sagen, daß das Tier der menschlichen Gestalt und in menschlichen Fuktionen angenähert erscheint. Besonders die zierlichen, kleinen Mäuse haben es ihr angetan: das Buch „Die glücklichen Mausleut" ist seiner Erfindung nach das phantasievollste und witzigste und in der künstlerischen Gestaltung besonders gelungen. Alles, was dem Blick gemeinhin klein und unbeträchtlich erscheint: ein Blatt, eine Rispe, eine Löwenzahnblüte, ein Spinnennetz, wird unter dem Gesichtswinkel Else Wenz-Viëtors bedeutsam, es gewinnt neues, eigenes Leben, jeder Käfer und jede Mücke, die Raupe und die Eichel, der zerbrochene Topf und die Libelle werden zu Individualitäten aus der künstlerischen Schöpferhand dieser Märchenpoetin. Ihr Fabuliertalent ist unermeßlich; nicht minder stark aber ist ihre Gestaltungskraft, die Fähigkeit, das was ihrer Phantasie zuströmt, ins Bildmäßige, in die Graphik zu übersetzen. Mit scheinbar spiele-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ELSE WENZ-VIËTOR. AUS „DAS GROSSE DING“

Verlag Gerhard Stalling A.-G., Oldenburg i. O.

rischer Leichtigkeit gleitet ihr Stift; ihr Strich ist weich und graziös und sitzt doch fest und kräftig. Die Dinge runden sich zur angenehmsten Erscheinung. Komposition und Raumverteilung sind auf ihren Blättern ohne jeden Zwang, scheinbar automatisch ist durch die Gegenständlichkeit der Raum gefüllt. Es liegt mir fern, zu vergleichen, aber da sind einige Kompositionen von Blumen, Laub und Gras mit dem Erdreich, die mich an Albrecht Dürers „Großes Rasenstück“ gemahnen, besonders auch in der unvergleichlichen Andacht zum Kleinen und Kleinsten, die Else Wenz-Viëtor als Erbe aus dem Schatz großer deutscher Kunstvergangenheit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ELSE WENZ-VIËTOR. AUS „DAS SCHWEINCHEN“
Verlag Gerhard Stalling A.-G., Oldenburg i. O.

überkam. Soweit es sich um farbige Illustrationen handelt, ist das delikate und zarte Kolorit der Form untertan. Die Linie herrscht; das Malerische ist im gewissen Sinne nichts anderes als gefüllte Kontur, obschon die Flächigkeit des farbigen Vortrags durch Nüancen in der Binnenmalerei unterteilt ist. Versuche in das Gebiet der „reinen“ Malerei aufzusteigen, sind nirgends unternommen. Es ist gut so: was Illustration oder erzählende und darstellende, ans Stoffliche gebundene Graphik ist, soll sich als solche bekennen und alle Versuche unterlassen, die in Bedeutenderes streben, als nach der gestellten Aufgabe gefordert werden kann. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERINNERUNGEN AN WILHELM LEIBL

ZUR 30. WIEDERKEHR SEINES TODESTAGES AM 4. DEZEMBER 1930

Wollen Sie einen Blick in meine Küche tun? Nichts Besonderes zu sehen, gewiß. Und dennoch ist mir dieser Raum heilig, denn einmal hat des Genius' Schwinge ihn berührt: an dieser bescheidenen Stätte, damals nicht eine Küche, sondern nur eine Rumpelkammer, nach Norden gelegen, arbeitete Wilhelm Leibl einen Winter lang an den „Beterinnen in der Dorfkirche". In jeder Leibl-Biographie ist zu lesen, daß das Kirchlein von Berbling die Wiege dieses Werkes ist; auch, daß nach dem Tode des ihm befreundeten Pfarrers die Kirche dem Maler verschlossen wurde durch das „ländlich-sittlich" überbrachte Verbot des neuen Pfarrherrn, welches des Mesners Dearndl zu seinem Fenster hinaufrief: „Leibl, geb an Schlüssel her, du derfst nimmer malen!" Weniger bekannt ist, daß nun der Künstler bei seinem Freund und Verehrer Notar Baron Godin in Bad Aibling eine Zufluchtsstätte für seine Arbeit fand, eben jene Rumpelkammer, die er dankbar benützte, bis durch die Vermittlung einflußreicher Gönner sich ihm die Pforte der Berblinger Kirche wieder auftat.

Oft erzählte mir Baron Godin, mein Onkel, mit welch unermüdlicher Geduld Leibl an den Händen der Alten arbeitete, und wie er mehr als einmal entmutigt ausrief: „Es wird nichts! Es wird nichts!" Oft kratzte er abends wieder das ganze Tagewerk ab, unerbittlich strenger Richter seiner selbst. „Und is doch gar so schön g'wen, dös Fürtuch, akkurat als wia g'stickt", versichert die alte Zach Nannei, das zusammengekrümmte Weiblein, das noch allsonntäglich in demselben Kirchenstuhl anzutreffen ist, darin sie einst, schlank und hochaufgerichtet, von Leibl gemalt wurde. „Ja, streng is er schon g'wesen, grad net rühren hast di derfn, die ganz' Zeit; aber zahlt hat er guat, trotzdem daß's ihm selm net zum besten ganga is in dera Zeit." Gerne ergeht sich die geschwätzige Alte über jenes eine große Ereignis in einem Leben, einförmig abgehaspelt zwischen dem schmucken Rokoko-Kirchlein mit dem putzigen Zwiebelturm und dem stattlichen Bauernhof in der Nähe, dem „Heimatl", wo die alte Jungfer heute noch im Austrag lebt.

E. WENZ-VIÉTOR. AUS „FAHRT INS BLUMENLAND"
Verlag K. Thienemann, Stuttgart

Die Bauern, sonst gegen alles Fremde mißtrauisch und ablehnend, betrachteten Leibl als einen der Ihren. Als geborene Realisten bewunderten sie die wirklichkeitsnahe, unbestechliche Wahrheit seiner Kunst, mehr aber noch imponierte ihnen die herkulische Körperstärke dieses Athleten. Wortkarg, aber gemütlich, machte der Künstler so wenig Aufhebens von seinem wachsenden Ruhm, daß selbst seine Tarockpartner beim Lindnerwirt in Aibling keine Ahnung von seiner Bedeutung hatten. Da kommt eines Abends ein Telegramm in die Stammtischrunde hereingeschneit: „Jessas, der Verdruß! A Telegramm! Auf d' Nacht um halber zehn! Seitdem daß Aibling steht" — und es rühmt sich römischen Ursprungs —

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ELSE WENZ-VIËTOR. AUS „DIE GLÜCKLICHEN MAUSLEUT“

Verlag Gerhard Stalling A.-G., Oldenburg i. O.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„is so was no net da g'wesen. Und für wen denn nachher?" „Für'n Leibl!" Kaum unterbricht er sein Spiel, seelenruhig überfliegt er das Blatt, gibt es an Freund Sperl weiter: „Also meine Herren, ich spiel! Herz ist Trumpf!" So wenig berührt ihn die Nachricht, daß seine „Dorfpolitiker" um einen damals unerhörten Preis nach Amerika verkauft sind. Aus zweiter Hand allerdings. Nichts für ihn als die Ehre. Da dämmert's den Honoratioren: „Also so einer is dös, einer, der einmal ins Lexikon hineinkommt." „Alsdann weiter! Wer kommt dran?"

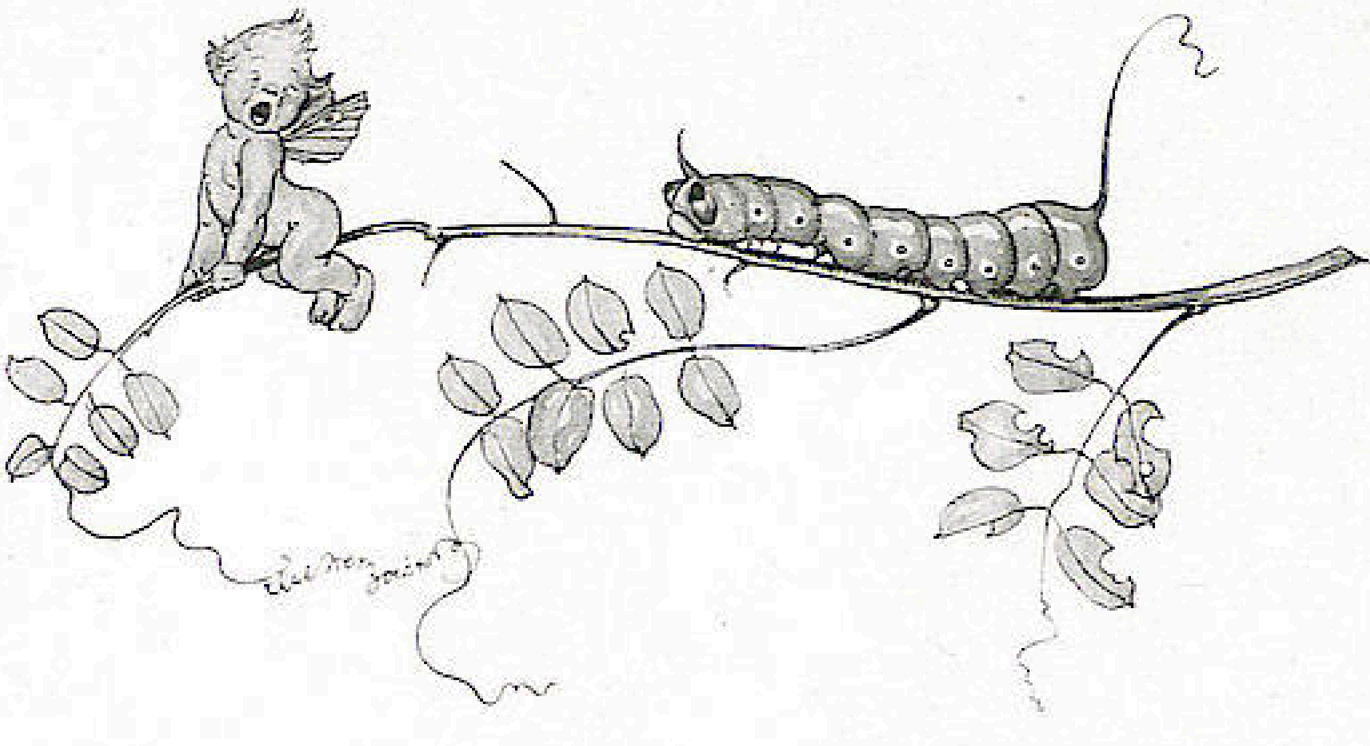
So merken sie es allmählich, welche Ehre es ist, wenn der Leibl einen von ihnen malt oder zeichnet. Und nach Jahr und Tag, da verstehen sie auch, daß man damit Geschäfte machen kann. Nur die Hausmagd beim Kaufmann Meyer, wo er wohnt, die kann es nicht begreifen: „Alles muß er verschmieren, der Herr Professor! Hat er net gestern den ganzen Eichentisch in der Stuben verschandelt mit die Köpf von seine Freund, die bis in die Nacht hinein mit ihm bokuliert haben. Und wia san's zum Kennen: der Tierarzt Reindl, der Kaufmann Meyer, der Apotheker Rieder aus Rosenheim." Grad rüppeln muß sie, daß sie's wegbringt, dös G'schmier.

Der alte Briefträger Wild, der könnte sich noch heute alle Haare ausraufen, wenn er daran denkt, wie er einmal die Post bringt in das Atelierhäusl an der Glonn, — und da kniet der Leibl vor dem riesigen Kachelofen und heizt mit Studien und Skizzen ein. Eben soll eine Kohlenzeichnung von König Ludwig ins Feuer wandern: „Oder magst vielleicht du sie behalten, Wild?" „Ja, mögen tät ich's schon, aber Sie wissen ja selber, Herr Leibl, wie eng daß es in meiner Stuben is, und alle Wänd voll Heiligenbilder und Kameraden vom Militär, und dann der schöne Öldruck vom König, den kann i do net wegtun wegen sora schwarzen Zeichnung." „Nein, der is freilich noch schöner." — Und schon lecken die Flammen gierig am König Ludwig.

Hatte der schweigsame Maler sich auch Schillers Mahnung zum Leitwort erkoren: „Bilde, Künstler, rede nicht!", so entbehrte er doch nicht eines trockenen Humors. Jüngst sitze ich vor meiner Staffelei im Freien. Kommt ein Bauernknecht des Wegs. „Gel, malen", sagt er, „da brauchst scho an Kopf dazua. I hab a ein' kennt, an Maler." „So, wen denn?" „An Leibl hab i kennt. G'malen hat er mi wiari Hüatabua g'wen bin auf der Schuhbräu-Alm. ‚Geh her', ruft er mi, ‚halt einmal den Ochsen, aber fest!' Und an ganzen Vormittag hab i dös Viech g'halten, und wia's aus is, da san mer alle zwei dag'standen, einer schöner als der ander, der Ochs und i. ‚Sakra', sag i, ‚dös kunnt i net machen, net um hundert Taler!' ‚Um hundert Taler', meint der Leibl, ‚da könnt' ich es auch nicht machen.'"

So bescheiden das jetzt gern besuchte Moorbad Aibling damals noch war, diesem einsiedlerischen Sonderling war es dennoch allzu großstädtisch und er zog sich nach Kutterling zurück, einem in Obstgärten vergrabenen Bauerndorf am Fuße des Wendelstein. Sein einziger Begleiter Freund Sperl, der feine Landschafter, der sich selbstlos in den Schatten des großen Freundes stellte. Wie eine gute Mutter nahm er dem Gefährten alle kleinlichen Sorgen des Alltags ab und wachte mit rührender Sorge über dessen Gesundheit.

In der einfachen Bauernstube, in welcher einzig ein breites Fenster die Malerwerkstatt verrät, steht ein behaglicher Kachelofen, darum nach bäuerlicher Sitte eine Ofenbank läuft, darunter die Hühnersteige mit den gackernden Bewohnern. Auf der Bank liegt ein harter Holzpfühl, auf dem der schon Kränkelnde die Mittagsruhe hält. „Aber daß Sie sich kein Kissen anschaffen, Herr Professor, Sie könnten sich das doch leisten?" fragt die Nachbarin. „Nein, das könnte ich mir nicht leisten", erwidert der Maler, „denn wenn es gar zu bequem wäre, würde ich gar nicht mehr aufstehen zum Arbeiten."



E. WENZ-VIËTOR. AUS „SCHELMENGESINDEL"
Verlag W. Langewiesche-Brandt, Ebenhausen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ELSE WENZ-VIËTOR. AUS „MÄRCHENOSTERN"
Verlag Gerhard Stalling A.-G., Oldenburg i. O.

Leibls Vorliebe für die harten, holzgeschnitzten Züge der Bauern, Holzknechte und Jäger, für verwitterte Gesichter, darein das Leben seine Runen eingegraben, ist so bekannt, daß die schmucken Dearndln mit dem Defregger-Lächeln gar nicht daran denken, sich ihm als Modell anzubieten. Die Dorfschönheit von Kutterling ist ganz beleidigt, als man sie fragt, ob er sie schon gemalt habe. „Mi? Na, i bin eahm net schiach gnua." „Schiach" ist der landesübliche Ausdruck für häßlich.
So lebte dieser niederdeutsche Künstler, der ganz zum Oberbayern geworden, unter Bauern und Jägern wie ihresgleichen, bis am 4. Dezember 1900 der Tod ein äußerlich so anspruchsloses, innerlich so reiches Künstlerdasein abschloß.

Cattina von Seybold

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. W. BRELLOCHS. BÜSTE DER FILMSCHAUSPIELERIN BRIGITTE HELM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. W. BRELLOCHS. KINDERBÜSTE

ARBEITEN DES BILDHAUERS H. W. BRELLOCHS, STUTTGART

Die Kunst hat jenes bewegliche Moment in sich, das jedes begriffliche Bestimmenwollen jeweils außer Kurs setzt, ehe es Allgemeinbestimmung oder -regel werden könnte. Es sind ja die sich immer wieder als nicht tragbar erweisenden Krücken einer schulmäßigen Kunstwissenschaft, diese Begriffsregistraturen nach Ismen usw., welche sich meist von der lebendigen Kunstentwicklung als überholt abheben. Nur ein bewegliches, wendiges Begreifen kommt mit dem Künstlerischen mit. So scheint es gegeben, daß sich eine intensivere Beachtung dem einzelnen Künstler zuwenden sollte: einfach und unbefangen sehen-wollen, was der einzelne schafft. Man verhindert sich das wendige, jeweils Neu-Sehen-Können, wenn man so ein Künstleratelier z. B. mit der verkappten Tendenz betritt, den Mann und sein Schaffen kunstwissenschaftlich einregistrieren zu wollen. Und beim einzelnen Künstler kommt es wiederum auf das einzelne Werk an. Denn: kommt es darauf nicht mehr an, ist er eben Routinier. Es gilt eigentlich für den Beschauer im Prinzipe dasselbe wie für den Künstler, der gestaltet: die unmittelbar-ursprüngliche Haltung dem einzelnen Werke gegenüber. Für den Beschauer bedeutet dies, daß er nicht an das

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. W. BRELLOCHS. BILDNISBÜSTE DR. ING. F. D.

Werk schon heranträgt, was er meint, sondern daß er sich schauend sagen läßt, was ihm die künstlerischen Formen sagen können. Dann erfährt er. Für den Künstler wirkt sich die gemeinte Haltung so aus, daß er mit jedem neuen Werke gewissermaßen von vorne anfängt und daß er sich im schauenden Verweilen auf einer eben geschaffenen Arbeit neue Erfahrung zum Bewußtsein bringen kann. Für ihn kann, wenn seine künstlerische Entwicklung etwas Lebendiges ist, ein bedeutsames Moment immer wieder geltend werden: die eigene Überraschung vor dem Neuen. Mit irgendwelcher Eitelkeit hat dies nichts zu tun. Nimmt man nun eine gewisse Reihe von Arbeiten eines Künstlers zusammen, so wird man sie trotz der Eigenart jeder einzelnen als stationäre Anhalte für das ansetzen können, was sich von der einen zur andern als Entwicklung zieht. Und es dürfte gerade bei einer bildmäßigen Wiedergabe einer ausgewählten Reihe solcher Arbeiten berechtigt sein, wenn man dem, was sich nun als künstlerisches Wollen der schaffenden Persönlichkeit sozusagen zwischen den Werken lebendig entwickelt, Ausdruck verleiht, wenn man in gedrängten Worten etwa sagt, was der Künstler selbst gesprächsweise zu seinem Schaffen äußert. Die künstlerische Arbeit kann erst nach Absolvierung einer notwendigen Vorstufe, welche die Beherrschung des Materials umfaßt, frei ermöglicht werden. Es braucht diese Vorstufe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. W. BRELLOCHS. MÄDCHEN-MASKE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. W. BRELLOCHS. KLEINPLASTIK

nicht unbedingt die übliche Akademieerziehung mit ihrem oft einseitigen Aktstudium zu sein. H. W. Brellochs gehörte z. B. nie einer Akademie als Schüler an. Aber er hat sich als Bildhauer geschult. Es ist vielleicht eine der besten Schulungen, wenn man als junger Mensch den zu gestaltenden Objekten unmittelbar gegenübergestellt wird. Die künstlerische Schulung ist dann allein auf das Maß der Verantwortung und des Ernstes abgestellt, welche man seinem erstrebten künstlerischen Berufe entgegenbringen kann. Dann sucht man Erfahrungen, die einem nicht bequem eingetrichtert werden; man ist vergleichsweise in der Lage eines jungen Wildvogels, der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

allseits blicken muß, um seine Lebenssituation beherrschen zu lernen. H. W. Brellochs hat eine besondere Veranlagung für die Gestaltung des bildkünstlerischen Problemes, das im Porträt und der freien Darstellung des menschlichen Kopfes vorliegt, wobei seine Arbeiten jedoch den ganzen Umkreis bildhauerischer Arbeiten umfassen. Es möge nur eine Reihe von ganz reizenden, so nebenbei entstandenen Kleinplastiken erwähnt sein. Die plastischen Bedingungen des Aufbaues, der Bewegung, der Komposition, der Spannung jeder einzelnen Fläche usw., sie sollen sich als selbstverständlich gekonnt unterordnen. Darüber hinaus soll das wirklich künstlerische Porträt eine Sprache sprechen, die vom Wesen eines Menschen etwas ahnen läßt, die im tieferen Sinne gültig ist als die sich dauernd wandelnde Erscheinung des sogenannten natürlichen Gesichtes. Darin liegt nun eine Aufforderung an den Beschauer: nicht den Maßstab des Vorübergehenden an den Gestaltungsversuch des Wesenhaften anzulegen.

Dr. Felix Durach

DAS MARIENBILD BEI MANTEGNA UND DÜRER

Mantegna — Dürer: vielleicht ist über das, was diese beiden Meister voneinander scheidet, etwas ausgesagt, wenn man sich besinnt, daß der eine zu der Skulptur seines Zeitalters in einem inneren Verhältnis stand, während der andere — selbst ein Meister der Graphik — auch in seinen Gemälden graphische Formelemente eigentlich nie vermissen läßt. Es ist möglich, daß sich in diesem grundsätzlichen Unterschied der Persönlichkeiten zugleich auch ein genereller ausspricht, die Gegensätzlichkeit der Nationen, denen Mantegna und Dürer angehören, die Gegensätze von Süden und Norden, von Italien und Deutschland im Zeitalter der Renaissance. Es darf jedoch dabei nicht vergessen werden, daß zwischen ihnen auch ein Unterschied der Generationen besteht, daß Mantegna gänzlich ein Meister des Quattrocento gewesen ist, während Dürer, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnend, dazu berufen war, die deutsche Hochrenaissance im 16. Jahrhundert zu ihrem Gipfel emporzuführen. Das Marienbild war schon seit dem frühen Mittelalter mehr als ein bloß künstlerisches Thema. Es war zugleich auch Ausdruck von der Auffassung einer der wesentlichsten Seiten des menschlichen Lebens überhaupt: das Ideal der Frau hat sich in ihm jeweils unmittelbar verkörpert. Als italienisches und als deutsches Ideal des Frauentums — so darf darum wohl auch die Madonnengestaltung bei Mantegna und Dürer ausgelegt werden. Das Persönliche wird dabei überwiegend in dem besonderen Ausdruck zu finden sein, das Nationale aber in der Form. Marienbilder der beiden Meister (S. 118/119) zeigen bereits klar die Unterschiede. Mantegnas Madonna ist ganz einsam und in sich versunken, in streng geschlossener, fast sakral-hieratischer Haltung bietet sie sich dar. Die Augen sehen schwermütig über das Kind hinweg, als ob es gar nicht da wäre, der herbe Mund ist geschlossen und nach unten gesenkt. Wie ein Relief — fast im Profil — von strengen Linien umrissen, in gebundenen, in sich geschlossenen Flächen, so baut das Bild sich auf. Bei Dürer ist demgegenüber alles offen und gelöst. Die Augen Mariens sehen heiter in die Welt, der Mund ist froh lächelnd geöffnet, das Haar fällt in einer großen Welle auf die Brust herab. Eine weltlich unbefangene Bürgerlichkeit spricht aus diesem ganz der Erde zugewandten Gesicht. Eine heilige Jungfrau bei Mantegna — eine glückliche Mutter bei Dürer.

Auch in späteren Werken bleibt sich dieses Idealbild der Muttergottes bei beiden Meistern nahezu gleich. Das Mittelbild von Mantegnas Altar in S. Zeno stilisiert nur das Melancholische, Weltenferne in den Rhythmus der Komposition hinein, und das Jungfräuliche ist fast zu einer göttlichen Erhabenheit erhoben. Bei Dürers Holzschnitt „Maria von zwei Engeln gekrönt", ließe sich eher von der Vielstimmigkeit eines volltönenden Orchesters reden oder besser noch von einem Jubilate, einem freudig angestimmten hymnischen Chorgesang. Der grenzenlosen Stille auf Mantegnas Bild entspricht wohl auch eine gewisse innere Ruhe, die in dem Gesicht Mariens unantastbar liegt, aber das graphische Linienspiel übertönt gotisch-ekstatisch mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBRECHT DÜRER. MARIA MIT DEM KINDE
Wien, Gemäldegalerie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDREA MANTEGNA. MARIA MIT DEM KINDE

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDREA MANTEGNA. ANBETUNG DER KÖNIGE. AUSSCHNITT
Florenz, Uffizien

seiner Fülle der Gesichte die Einfachheit klassischer Statik, welche der Darstellung latent zugrundeliegt. Dennoch aber: das Dürersche, das echt deutsche Marienideal des frühen 16. Jahrhunderts ist unverändert geblieben: gütig und mütterlich — so sieht dies Antlitz still und fest aus dem Presto freudiger Weltlichkeit hervor.

Bei Mantegna stehen sich Welt- und Heiligenleben immer streng geschieden gegenüber, verehrende Anbetung und geheiligte Entrückung. Auf seiner Anbetung der Könige (Abb. oben) rückt die Gestalt Mariens ganz in die Mitte der Hauptdarstellung hinein, sie ist dem Meister wesentlicher als selbst das Kind, dem doch eigentlich die Adoration gelten soll. Teilnahmslos und den Geschehnissen fern — so sieht die Madonna mit schmerzlich bewegtem Gesicht über die Könige hinweg ins Unbestimmte, und der Meister hat alles getan, um diese Isolierung auch in der Komposition des Bildes zur Geltung zu bringen. Der Kranz der Engelgloriole, der bewegte Umriß der Felsenhöhle, ja selbst die devote Haltung der beiden Könige — dies alles folgt mit leichten Variationen der Gestalt Mariens: eine unvergeßliche Harmonie formt den Ausdruck einer heiligen Abgeschiedenheit, die ebenso für das oberitalienische Marienbild des Quattrocento

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBRECHT DÜRER. ANBETUNG DER KÖNIGE

Florenz, Uffizien

wie für das Madonnenideal Mantegnas selber bezeichnend ist. Und Dürer? Hier (oben) steht das Christuskind im Mittelpunkt eines weltlich frohen Treibens, in das Maria mit einbezogen ist. Sie ist nicht Zentrum, sondern die Gestalt, die dem Bilde nach links hin den Halt gibt, sie bildet mit den Königen eine Gruppe, eine Gemeinschaft, sie ist nicht einsam und in sich versunken, sondern ganz die mütterlich-bürgerliche Frau, die sich bescheidet in dem Gefühl, den Erlöser geboren zu haben. Darum ist sie auch nicht den anderen Personen übergeordnet wie bei Mantegna, sondern gleichgeordnet; und nicht nur dies: auch die bewegte Welt des Mittel- und Hintergrundes, die Ruinen der Häuser, die sich tummelnden Reiter und die Silhouette des fernen Gebirges — dies alles trägt zu dem Inbegriff einer bewegten Weltlichkeit bei, die dem Sinnenleben dieser Maria, diesem heiteren und unbekümmerten Weltsinn, irgendwie zugehörig sein muß. Ihre Einfalt steht im Zusammenklang mit einer vielfältigen Welt — bei Mantegna aber wird die Einsamkeit Mariens zu einem Sinnbild ihrer überweltlich-göttlichen Sendung. Als Heilige stellt sich bei ihm die Madonna dar, als Glückliche bei Dürer, ins Jenseitige trägt der Italiener sein Frauenideal hinein, im Diesseitigen läßt der Deutsche es sich immer fester gründen.

Dr. Curt Gravenkamp

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DISKUSSION ÜBER FOTOGRAFIE

(Fortsetzung aus dem Novemberheft)

WILHELM HAUSENSTEIN (München):

Das Gewissen der Zeit fühlt dunkel, daß die neuesten Wendungen der Kunst enttäuschen; sie schienen zu wenig herzugeben; man wurde an ihnen nicht satt. Mißmutig, aus einer Art von Trotz, kehrt das Bedürfnis sich dem Foto zu: hier habe man doch mehr als bei der neuen Sachlichkeit; wenn man schon die Urkunde des Wirklichen wolle, so sei das „Lichtbild" zweckmäßiger, weil es unmittelbarer und wahrer sei; verliere sich die moderne Kunst aber im Abstrakten, in „surréalisme" und derlei Auskünften, so sei das Bild der Wirklichkeit eben zwiefach dem fotografischen Objektiv vorbehalten — und die „modernste" Kunst selbst, nämlich die „abstrakte", scheine sich ja bei dieser Arbeitsteilung zu beruhigen. (In Parenthese: Dieser Tage las ich in einer brieflichen Kundgebung eines modernen Pariser Malers wörtlich, was folgt: „Die ‚Natur' verdreckt den Menschen schon allzulange; er muß gegen die enorme Null kämpfen, die sich ‚Natur' nennt.")

Die Neigung eines Interesses, das früher der Kunst gehörte, hin zur Fotografie erweist sich bei näherem Zusehen freilich als eine Art neuer „Richtung" — genauer gesagt: als ein Richtungsersatz, als ein technisch-ästhetischer Ersatz für eine Richtung, die aus einer dialektischen Weiterentwicklung der künstlerischen Programmatiken nicht mehr gewonnen werden konnte. Und so haben wir, ehe wir uns dessen versehen, eine Art von Fotoinflation, in der ein umgeleitetes Kunstbedürfnis sich auf die sozusagen schöpferische Neutralität der Linse beruft.

.. Dies ist eine der schlechtesten Eigenschaften des mechanischen Porträts: daß es überfixiert. Der Mensch kommt irgendwoher und geht weiter; das Gesicht wandelt sich unter Affekten und Jahren; aber das Fotogramm hat ihn fixiert, überfixiert, nämlich so sehr fixiert, wie er im Grunde überhaupt nie fixiert werden konnte, weil ein lebendes Gesicht — und sei es an Leben das ärmste — einer Fixation dieser Art überhaupt nie entsprechen kann. Das Maß von Geronnenheit, das dem Antlitz vom Fotogramm gegeben wird, ist dem Gesicht in keinem Augenblick seiner gültigen Erscheinung eigentümlich. Dies Maß von Geronnenheit wird dem Antlitz vom sogenannten „Objektiv" her überhaupt erst angetan.

.. In der Fotografie bleibt zwar die Hand des Menschen auch nicht aus dem Spiel; der Apparat arbeitet nicht allein; die Hand bedient ihn. Aber: hier ist es dennoch wie überall in einer Welt, die mit der Maschine lebt — die Hand dient dem Apparat, nicht der Apparat der Hand; die Hand ist vom Mechanischen mediatisiert, und so vergeht das Unmittelbar-Menschliche ihrer Wirkung.

Wir werden also, wenn wir das Gesicht des Menschen kennenlernen wollen, doch auf den Maler und auf den Schriftsteller angewiesen sein. Wenn dies erkannt ist, so ist nun freilich viel erkannt — auch über das besondere Thema, über den Anlaß hinaus.

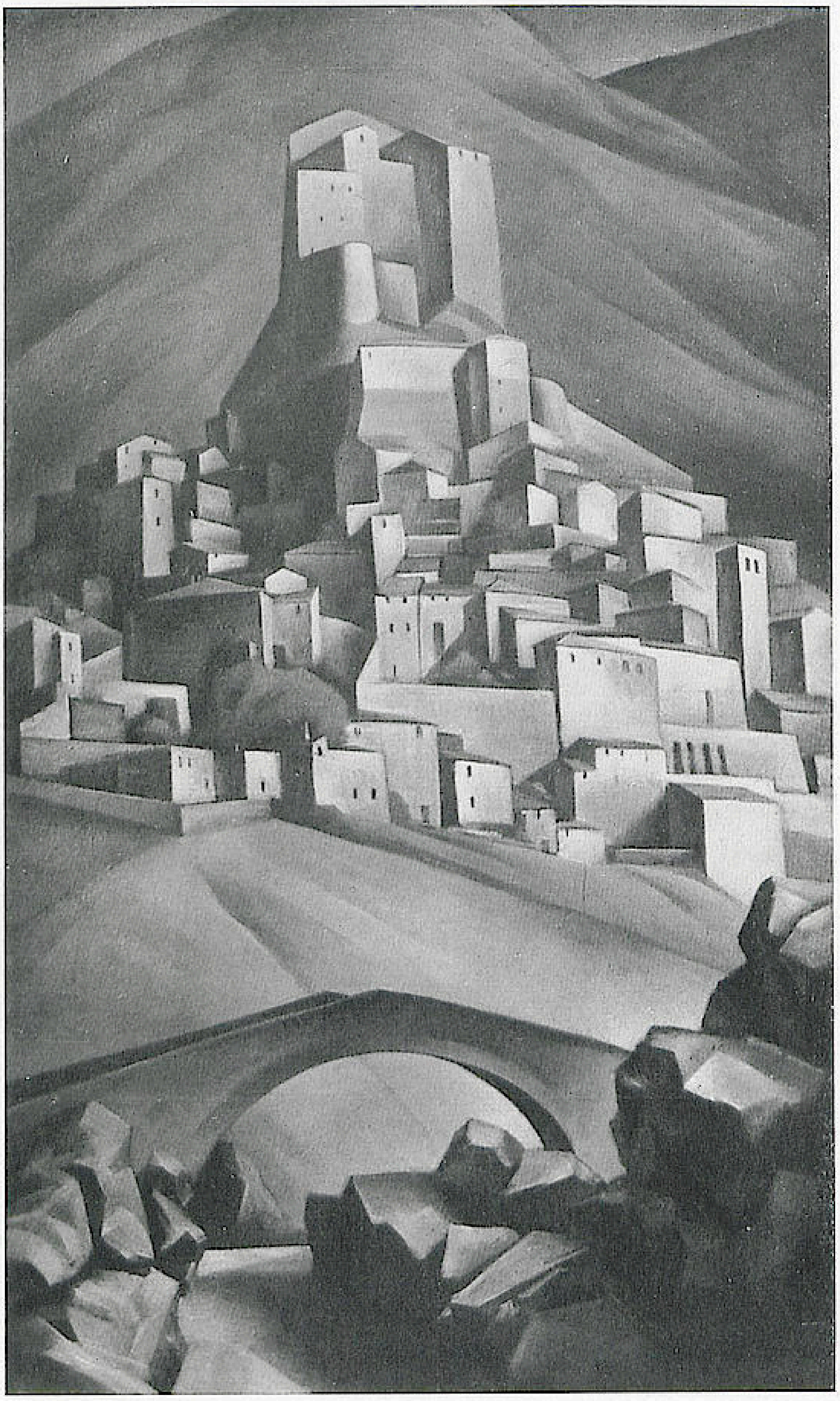
Wie war es, als man noch Bildnisse malen konnte (was man, die Welt weiß es, heute nicht mehr kann, fast nicht mehr kann — woran allerdings auch die Verminderung des Gesichts selbst die Schuld trägt, nicht nur die abnehmende Stärke der Porträtkunst) — wie war es, als man Bildnisse noch malte? Da sah das Auge des Malers im hergehaltenen Gesicht das Ganze eines menschlichen Lebens. Es war eine wirkliche „Synopsis": ins Bildnis kam Geburt und Tod, Leiden und Liebe, ja das Vorher und Nachher — der ganze, schon ins Unendliche geöffnete Bogen des Menschlichen. Ich weiß: etwas von diesen Dingen kann auch im Fotogramm sein — etwas, aber nicht soviel und nicht so unmittelbar Hereingefühltes und nicht mit so großer Einläßlichkeit Empfundenes, Bewahrheitetes. Das Fotogramm ist Stenogramm; es ist zu eng; es hat nicht die Breite der natürlichen Schrift; es wendet zu wenig Zeit auf — denn es lebt mehr oder weniger aus dem „Moment".

MAX PICARD:

.. Das menschliche Auge nimmt nicht bloß wie die fotografische Kamera ein Gesicht auf, das es betrachtet; das Sehen besteht nicht bloß in einem Nehmen, der menschliche Blick gibt dem anderen Gesicht auch, indem er es betrachtet, ja er gibt sogar mehr als er nimmt. Und ein Menschengesicht lebt davon, daß es von einem anderen Menschengesicht angeschaut wird. Es lebt nicht nur von seinem eigenen Wesen her, es ist angewiesen auf den Blick, der vom Auge eines anderen Menschen zu ihm kommt. Ein Menschengesicht verwirklicht sich überhaupt erst durch den Blick eines anderen Menschengesichts, es wächst in der Wärme eines Blickes, es geht wirklich darin auf, es nimmt zu an wesenhafter Substanz, denn es empfängt vom Blick

MARTIN VON RHODEN. ANSICHT VON TIVOLI

Aus den Neuerwerbungen des Museums der bildenden Künste Leipzig



ALEXANDER KANOLDT. SUBIACO

Aus den Neuerwerbungen des Museums der bildenden Künste Leipzig

eines anderen das, was es nicht selber hat. Zum Beispiel, in der Stadt, ein Menschengesicht, das nichts mehr vom Walde weiß; ihm begegnet ein anderes Menschengesicht, von dem ein Blick zu ihm kommt — und plötzlich ist es dem ersten Menschengesicht, als gehe es in der Tiefe jenes Blickes wie in der Tiefe eines Waldes, und die Hände fahren hoch: sie streifen die Haare, als seien die Haare herabhängende Zweige, weg aus dem vorwärts sich bewegenden Gesicht. Ja ein Menschengesicht verändert sich, wenn es angeschaut wird, es geschieht etwas, das mehr ist als das bloße Anschauen. Das Menschengesicht weiß das und wartet darauf, daß es angeschaut wird.

.. Also, es ist ein Unterschied, ob ein Gesicht von einer Linse angeschaut wird, in der nichts ist und die darum nichts geben kann, oder von einem Menschenauge, in dem die ganze Welt ist

MARTIN LAUTERBURG. RICCARDA HUCH

Aus den Neuerwerbungen der Städtischen Kunsthalle Mannheim

FRANS MASEREEL. FISCHER AM STRANDE

Aus den Neuerwerbungen der Städt. Kunsthalle Mannheim

und das darum die ganze Welt geben kann. Manchmal, auf einer Fotografie, schaut das Gesicht des Fotografierten so bohrend nach vorn, als wolle es noch immer durch die Linse der Kamera hindurchdringen bis zu einem Menschenauge, damit es den gebenden Menschenblick empfange — so sehr braucht das Menschengesicht den Blick aus einem andern Menschengesicht.

OSKAR SCHÜRER (Prag):

1. Bedeutung der Kamera als Gestaltungsmittel: sie gestattet, Ausschnitte aus der Sichtbarkeit durch richtige Auswahl zur Selbstwertigkeit zu erheben. Auswahl ersetzt hierbei die der bildenden Kunst unerläßliche Komposition. Sichtüberraschung und Präzision der Wiedergabe leiten zu ihrer Bedeutung als Ausdrucksmittel über. Wesentliche Bedeutung als Ausdrucksmittel: alle Hervorbringungen der Kamera garantieren eine zugrundeliegende tatsächliche Wirklichkeit. Noch die fantastischsten („abstraktesten") Fotogramme referieren eine faktische Konstellation der Lichtspender. Nur-Ideelles ist ausgeschlossen. Der Betrachter bucht diese Sicherheit, daß eine physikalische Wirklichkeit dahintersteht als besonderen Reiz. Der Ausdrucksgehalt des Kameraprodukts basiert auf dieser Garantie des Wirklichseins der Motive.

2. Wechselbeziehungen zwischen Fotografie und bildender Kunst ruhen auf der Tatsache, daß beide Äußerungen ihren Stoff der Sichtbarkeit entnehmen und in der Gestaltung als Sichtbarkeit wirken wollen. Der Schaffensakt teilt sich bei beiden in die „Schau" und in die „Verwirklichung" dieser Schau. Erst der 2. Teil des Schaffensprozesses verursacht die grundsätzliche Scheidung beider Äußerungen (manuelle bzw. mechanische Realisierung, originale bzw. reproduzierende Realisierung). Dieser grundsätzliche Unterschied muß in die Konzeption der „Schau" vorwirken. Daß dies außer acht gelassen wurde, hatte in der Tiefzeit der Fotografie falsche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Fotografie gezeitigt (Nachahmung der Künstlerhandschriften, subjektiv-sentimentale Motive usw.). Daß dies heute betont wird, schafft der Fotografie das Eigenreich, von dem aus sie in manchen Fällen als Grundlegung und Korrektiv, auch als Sichtanregung und Rohstoffbeschaffer auf die bildende Kunst anregend wirken kann. Die tiefste Wechselwirkung zwischen beiden ist aber doch in dem beiden Äußerungen gemeinsamen ersten Teil des Schaffensprozesses begründet: in der Bewältigung der Sichtbarkeit zu zeitgemäßer „Schau". Hier fügt sich die Fotografie heute in die Funktion als „bildende Kunst" direkt ein.

J. GANTNER (Frankfurt a. M.):

..Sicherlich hat die russische Filmkunst mit ihren anfangs so unerhört aufregenden Großaufnahmen das ganze Handwerk der Fotografie im höchsten Maße befruchtet. Man entdeckte auf einmal die Schönheit des technischen Details. Man berauschte sich an dem Rhythmus, den die Schrägaufnahme einer mehrstöckigen Fassade mit vorstehenden Balkonen gab, man fotografierte sorgsam die Windungen der Würmer im Sande und das, was sie zurücklassen, man kroch unter die Lokomotive, um ihr Gestänge von unten aufzunehmen, wo das Bild ungewohnt „dynamisch" aussieht, man vergrößerte die Aufnahme eines Schnittes durch einen Schachtelhalm unter dem Mikroskop, und es ist wahr, man eroberte und entdeckte auf diese Weise eine Welt von ungeahntem Zauber, von neuen, seltsamen, nie gesehenen Formen. Renger-Patzsch und Karl Georg Heise haben recht: die Welt, so gesehen, ist wirklich schön. Und die, die sie suchen und entdecken, gleichen etwa den ersten Alpinisten oder jenem romantischen Taugenichts, der auszog, um sich an den verschwiegenen Schönheiten der Natur zu berauschen.

Es ist klar, daß solche Entdeckungen mit künstlerischer Arbeit wenig zu tun haben. Denn sie reproduzieren nur, sie gestalten nicht. Fehlt dem Fotografen dieser Art das Objekt außer ihm, so fehlt ihm alles. Was er aus Eigenem dazugibt, der Blick für die wesentliche Form, für die Schönheit eines Ausschnittes, die Sicherheit im Erfassen einer Bildsituation, das entzündet sich nie wie beim Künstler an etwas Eigenem, sondern am fremden Gegenstand. Darum liegen die besten Resultate dieser Art Fotografie dort, wo sie für

FRANZ MARC. REHE

Aus den Neuerwerbungen der Nationalgalerie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die Reklame arbeitet. Die sauberen strengen Aufnahmen von Hans Finsler (Halle) sind hervorragende Beispiele.
Immer wird es eines der schönsten Zeugnisse für die geistige Anregungskraft einer ernsthaften künstlerischen Leistung sein, daß die abstrakte Malerei der letzten Jahre die Fotografie nun auf eine völlig neue Bahn gebracht hat. Die Maler fingen an zu fotografieren. Die Pariserin Florence Henri hat abstrakte Bilder gemalt, die in den Umkreis von Fernand Léger gehören, Willi Baumeister verwendete schon früh Fotografien in seinen Kompositionen, und für sie alle formulierte Moholy-Nagy das Ziel: Fotografie zur Lichtgestaltung zu machen. Nicht mehr irgendein Gegenstand außer uns, sondern das Licht selbst wird das Objekt, mit dem man gestaltet. Es ist körperlos, unendlich, und erst der Gestalter gibt ihm seine Form. Jetzt erst kann die Fotografie das werden, was sie immer sein wollte: „Ausdrucksmittel des Empfindens und Denkens." Mit einem Fremdwort: Fotogramm, d. h. eine Niederschrift mit Hilfe des Lichtes. Da das Hilfsmittel körperlos ist, so erscheint die abstrakte Form dieser Niederschrift als die legitimste, und die Anklänge an Formen körperlicher Gegenstände, die etwa in den Fotogrammen von Man Ray auftreten, sind nichts anderes als eine Art von Erinnerungsbildern an die Durchgangsstadien des Lichtes von seiner Quelle bis zum Papier.

AFRIKANISCHE PLASTIK

Die große Ausstellung afrikanischer Eingeborenen-Kunst, die gegenwärtig in Brüssel stattfindet, ist ein neues Glied in der Kette von Veranstaltungen, deren Ziel die immer bessere, vertieftere Erkenntnis der Kunstwerke der Naturvölker, speziell Afrikas, ist.
In mancherlei ethnographischen Arbeiten vorbereitet, von der kubistischen Kunstbewegung beflügelt, hat die kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Wissenschaft sich erst seit kurzem mit der primitiven Kunst beschäftigt. Im Vordergrund des internationalen Interesses hat bisher mit gutem Grunde Afrika gestanden, und so ist es lebhaft zu begrüßen, daß eine so allseitige Schau, wie jetzt in Brüssel, stattfindet und ein hervorragendes Material aus belgischem und anderem Museumsbesitz vorführt.
Die Statuetten und die Maske, die hier abgebildet sind, gehören zu den schönsten Stücken des Kongo-Museums in Tervueren bei Brüssel. Von besonderer künstlerischer Vollendung ist die Maske (Abb. S. 129) und der Kopf der knienden Frauenfigur, die eine Schale vor sich hält, deren Rand auf der Abbildung noch sichtbar ist (Abb. S. 130). Beide Schnitzwerke entstammen aller Wahrscheinlichkeit nach dem innersten Gebiete Afrikas, der Landschaft Urua, und repräsentieren in vollendeter Weise eine Monumentalität, die von starkem lyrischen Einschlag durchdrungen und gemildert wird. So fremdartig vielfach die Kunst der Naturvölker noch empfunden werden mag, — den Titel eines „Meisterwerks" wird man diesen beiden Arbeiten nicht versagen dürfen. Über ihre Bestimmung zu rituellem oder anderem Gebrauch ist nichts bekannt, — die kniende weibliche Gestalt gehörte wohl zu den Figuren, die vor den Hütten schwangerer Frauen aufgestellt wurden, um milde Gaben zu sammeln.
Die dritte Abbildung (S. 131) stellt in der Sitzfigur voll hieratischer Haltung den König Mikope Mbula der Bushongo dar, dessen Regierungszeit in den Anfang des 19. Jahrhunderts fällt. In der gesenkten Rechten das Zepter, auf dem Kopf eine kappenförmige Bedeckung mit einer Art Sonnenschirm, dem Kennzeichen des Adels, hat er vor sich eine kleine menschliche Figur, vielleicht die Darstellung der Sklavin, die er geheiratet hat. Diese typische Bushongo-Schnitzerei ist die letzte in der Reihe von fünf Königsfiguren, die im Britischen Museum in London und im Tervuerener Kongo-Museum bewahrt werden und die die bedeutendsten Fürsten des Bushongoreichs im 17. bis 19. Jahrhundert darstellen. Die technische Geschicklichkeit ist auch hier sehr groß, aber der seelische Gehalt ist sicherlich weniger stark als in den beiden anderen Arbeiten, — an die Stelle seelischer Vertiefung und Versonnenheit ist aristokratisch repräsentative Haltung voll bewußter Disziplin getreten. Eckart v. Sydow

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONGO-PLASTIK. MASKE

Ausstellung afrikanischer Eingeborenen-Kunst, Brüssel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KONGO-PLASTIK. KOPF EINER HOLZFIGUR: BETTLERIN
Ausstellung afrikanischer Eingeborenen-Kunst, Brüssel

EINE WICHTIGE RECHTSFRAGE

ANFECHTUNG DES VERKAUFES EINES KUNSTGEGENSTANDES, DESSEN HOHER WERT DEM VERKÄUFER UNBEKANNT WAR

Das Reichsgericht hatte sich vor kurzem mit einem Falle zu beschäftigen, der von erheblichem Interesse für alle Kreise, die sich mit Kunstgegenständen und Antiquitäten befassen, ist.

Der Sachverhalt war kurz folgender: Im Jahre 1925 übergab die Besitzerin zweier chinesischer Vasen diese einem Kunst- und Antiquitätengeschäft zum kommissionsweisen Verkauf.

Die Firma stellte die beiden Vasen in ihrer Abteilung für moderne China- und Japanvasen zum Verkaufe aus, und zwar mit dem Einverständnis der Besitzerin. Nach einiger Zeit erwarb ein Käufer die beiden Vasen zu dem verlangten Preise von 390 M. Der Käufer veräußerte sie kurze Zeit nachher mit erheblichem Gewinn (angeblich für 15000 holl. Gulden) nach Holland. Der neue Erwerber schlug die Vasen an das Kensington-Museum in London zum Preise von 200000 M. los.

Die erste Verkäuferin focht, nachdem sie von dem Sachverhalt Kenntnis erlangt hatte, den Verkauf gegenüber dem Erwerber, der die Vasen zum Preise von 390 M. gekauft hatte, wegen Irrtums an, verlangte von diesem auf Grund der Anfechtung des Vertrages die Herausgabe der Vasen oder im Falle der Unmöglichkeit der Herausgabe Er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

satz von deren Wert oder doch die Herauszahlung des Erlöses an sie (also 15000 holl. Gulden). Um sicher zu gehen, hatte sich die Verkäuferin alle Ansprüche des Kaufhauses gegen den Erwerber von dem ersteren abtreten lassen.

Die I. und II. Instanz (Landgericht und Oberlandesgericht) wiesen die Klage ab, weil nach ihrer Ansicht die Anfechtung des Kaufvertrages wegen Irrtums nicht unverzüglich erfolgt sei, also verspätet. Das Bürgerliche Gesetzbuch verlangt nämlich, daß, wenn ein Rechtsgeschäft wegen Irrtums angefochten wird „die Anfechtung ohne schuldhaftes Verzögern" (unverzüglich) zu erfolgen habe. Im übrigen führte aber das Urteil des Berufungsgerichts aus, daß „die auf dem Alter einer Sache beruhende Seltenheit als eine Eigenschaft der Sache einzusehen sei; es unterliege keinem Zweifel, daß die beiden Vasen einen Seltenheitswert in diesem Sinne hätten. Die Firma habe sich über diesen Seltenheitswert im Irrtum befunden, die maßgebenden Persönlichkeiten der Firma hätten den Vasen jeden besonderen Kunstwert abgesprochen."

Im Gegensatz zu den Vorinstanzen erklärte das Reichsgericht, daß die Anfechtung unverzüglich, also rechtzeitig erfolgt sei. Aus diesem Grunde wurde das Urteil des Oberlandesgerichts aufgehoben und der Rechtsstreit zur anderweitigen Verhandlung an dieses Gericht zurückverwiesen.

Die Allgemeinheit interessiert natürlich nicht die Frage, warum das Reichsgericht im Gegensatz zu den Vorinstanzen die Anfechtung für rechtzeitig erfolgt erklärte, sondern die Frage, ob die erste Verkäuferin recht hat und ob und welche Ansprüche ihr gegen den ersten Erwerber, der an dem Geschäft fast 15000 holl. Gulden verdiente, zustehen.

Selbstverständlich ist, daß der erste Verkäufer keinerlei Ansprüche gegen den zweiten Erwerber, der den Hauptverdienst erzielte, geltend machen kann.

Zweifellos kann nur der Vertrag von der ersten Verkäuferin dem ersten Käufer gegenüber wegen Irrtums angefochten werden, wenn jene das Alter der Vasen nicht kannten. Der Irrtum des Verkäufers über das Alter der Vasen ist ein solcher über eine Eigenschaft der Objekte, die im Verkehr als wesentlich angesehen werden (§ 119d Abs. 2 des BGB.). Ein solcher Irrtum über eine verkehrswesentliche Eigenschaft kann nicht nur bezüglich des Alters eines Kunstgegenstandes vorliegen, sondern auch bezüglich anderer Momente, die für die Schätzung eines Kunstgegenstandes oder eines alten Objektes von Bedeutung sind. So liegt ein solcher Irrtum m. E. dann vor, wenn der Verkäufer der Ansicht ist, es handle sich bei einem Bild um die frühe Kopie des Bildes eines berühmten Meisters, während in Wirklichkeit, wie sich nachträglich herausstellte, eine Originalarbeit von des Meisters Hand vorliegt. Man kann wohl allgemein den Satz aufstellen, daß ein Irrtum über solche Momente, die geeignet sind, den Wert des Objektes nach den Ansichten im Kunst- und Antiquitätenhandel und der Sammlerkreise beträchtlich zu steigern, zur Anfechtung des Kaufvertrages wegen Irrtums berechtigt.

In dem gegenwärtigen Rechtsfalle stellte sich auch das Reichsgericht auf den Standpunkt, daß ein etwaiger Irrtum über das Alter der Vasen zur Anfechtung des Kaufvertrages wegen Irrtums berechtige.

Die Anfechtung des Kaufvertrages wegen Irrtums hat zur Folge, daß der Kaufvertrag als von Anfang nichtig zu betrachten ist. Der Verkäufer müßte also die Vasen herausgeben, wenn er noch in deren Besitz wäre. Da dies nicht möglich ist, muß er den Wert der Vasen ersetzen, und zwar insoweit, als er bereichert ist, also höchstens einen Betrag von 15000 holländ. Gulden bezahlen.

Hervorzuheben ist noch, daß, um die Anfechtung mit Erfolg vornehmen zu können, sowohl bei dem Verkäufer bzw. dem Auftraggeber wie auch bei dem Kommissionär ein Irrtum über das Alter der Vasen bestanden haben muß. Hätte der Kommissionär (die Kunsthandlung) das Alter der Vasen erkannt, so müßte die Verkäuferin diese Kenntnis gegen sich gelten lassen. In diesem Falle stünde ihr ein Anfechtungsrecht nicht zu.

Dr. Albert Schwarzmann

KONGO-PLASTIK. STATUE EINES KÖNIGS
Ausstellung Brüssel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR CSONTVÁRY. ZEDER VOM LIBANON

THEODOR CSONTVÁRY

EIN KURIOSES GENIE

Er ist im gleichen Jahre wie Van Gogh geboren, und merkwürdigerweise sah er ihm auch ähnlich im Gesicht. Sein Leben aber verlief noch eigenartiger als das seines Ebenbildes, wenn auch das Ende kein so tragischer Zusammenbruch war. Ein Autodidakt, wofür man ihn allgemein hält, war er jedoch nicht, da er Schulen von München, Karlsruhe und Paris besucht hat. Immerhin war er schon mehr als 40 Jahre alt, als er sich nach Versuchen auf verschiedenen Laufbahnen plötzlich der Malkunst widmete. Und das Sonderbare ist, daß nicht etwa eine starke Neigung ihn auf die neue Laufbahn trieb. Niemals hatte er früher Zeichenversuche gemacht, noch war er Kunsthändler wie Van Gogh oder Kunstsammler wie Gauguin. Wie der Kaufmann, Chemiker, Jurist, Apotheker Csontváry schließlich Maler wurde, das hat seine eigenartige Geschichte. Eine himmlische Stimme war es nach seiner Erzählung, die ihn schon in seiner frühen Jugend auf diese neue Laufbahn sandte und ihm verhieß, daß er selbst Raffael überragen werde. Csontváry hat diese Legende von der himmlischen Berufung in seinen „Erinnerungen" einige Jahre vor seinem Tode niedergeschrieben. Im Laufe unserer häufigen Gespräche war ich oft geneigt, allen Absonderlichkeiten meines al[illegible] Meisters Glauben zu schenken, hätte ich nur seinem allzu rhapsodischen Gedankengang folgen können — den man allgemein für Narrengeschwätz hielt. Es ist zwar nicht bekannt, daß er von seiner Mission zu irgend jemanden gesprochen hätte, aber später erdichtet muß er sie darum noch nicht haben. Er hat sein Geheimnis hartnäckig bewahrt, ein nicht seltener Zug bei Irrsinnigen. Überhaupt zeugt die programmäßige Einteilung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR CSONTVÁRY. KORSO IN ATHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

seines Lebens, um seine Mission zu erfüllen, von erstaunlicher Willenskraft. Er brachte es fertig, im Besitz der himmlischen Botschaft 14 Jahre lang kein Malerwerkzeug anzurühren, und verfolgte bloß das einzige Ziel, durch seine Apotheke Geld aufzuhäufen.

Wieso eigentlich der Himmel gerade ihn auserwählt hat, wußte er selbst nicht. Er besaß zum Malen nicht einmal soviel Fertigkeit wie der stotternde Moses zum Reden. Seine einzige Ausrüstung war der unmäßige Ehrgeiz, den er aber auch in jedem anderen Beruf hätte befriedigen können. So stand nun der Apothekerjüngling aus der Kleinstadt seiner Mission ratlos gegenüber. Was sollte er anstellen, um größer als Raffael zu werden? Zunächst verlegte er sich allein auf das Sparen, um sich später frei seinem Beruf widmen zu können.

Aber trotz aller Sparsamkeit konnte er es sich nicht versagen, sich mit seinem Rivalen, den er zu überholen hatte, bekannt zu machen. Mit 150 Lire in der Tasche eilte er nach Rom, schnurstracks in den Vatikan. Sein Urteil war bald gemacht. „Ich fand zu wenig Lebensenergie in den Werken" — schrieb er später in seinen Erinnerungen. — „Durch diese Erfahrung stellte ich mich schon bei meinem ersten Besuch über den ganzen Vatikan. Ich war also mit meinem Schicksal ausgesöhnt; den ich wußte nun, warum ich größer werden mußte als Raffael. Ich fühlte mich als Heerführer, der eine Schlacht gewonnen hat." Ein halbes Jahr verweilte er noch in Italien, solange die 150 Lire reichten.

41 Jahre war er alt, als er sich zur Ausführung seines Lebenszieles vorbereitet fühlte. Er bereiste ganz Europa mit Ausnahme des Nordens (er scheute die Kälte), das Mittelländische Meer, Marokko und Ägypten, Mesopotamien und das Heilige Land. Seine ungeheuer großen Leinwande nahm er in einem sargförmigen Behälter überall mit sich. Nur gigantische Motive konnten seiner gigantischen Seele entsprechen. Er malte die gewaltigen Gipfel der Hohen Tátra, die Ruinen von Taormina mit dem Ätna, den Baalbeker Bacchus-Antonius-Tempel unter dem von flammendem Abendrot bestrahlten Libanon. Er schleppte seine Leinwand auf eine Höhe von 2000 Metern, schlug dort sein Zelt auf und malte seine ekstatischen „lebensgroßen" Landschaften. In der Bucht von Korinth riß einmal der Wind seine Leinwand ins Meer. Er stürzte sich nach und wurde nur mit schwerer Mühe aus den Wellen gerettet. Auch ein anderes Mal schwebte er auf dem stürmischen Meer in Lebensgefahr. Seine Riesenbilder an den Leib gebunden, wartete er sein Los ab und haderte mit dem Unsichtbaren, daß er ihn von seiner ruhigen Laufbahn fortgelockt hatte.

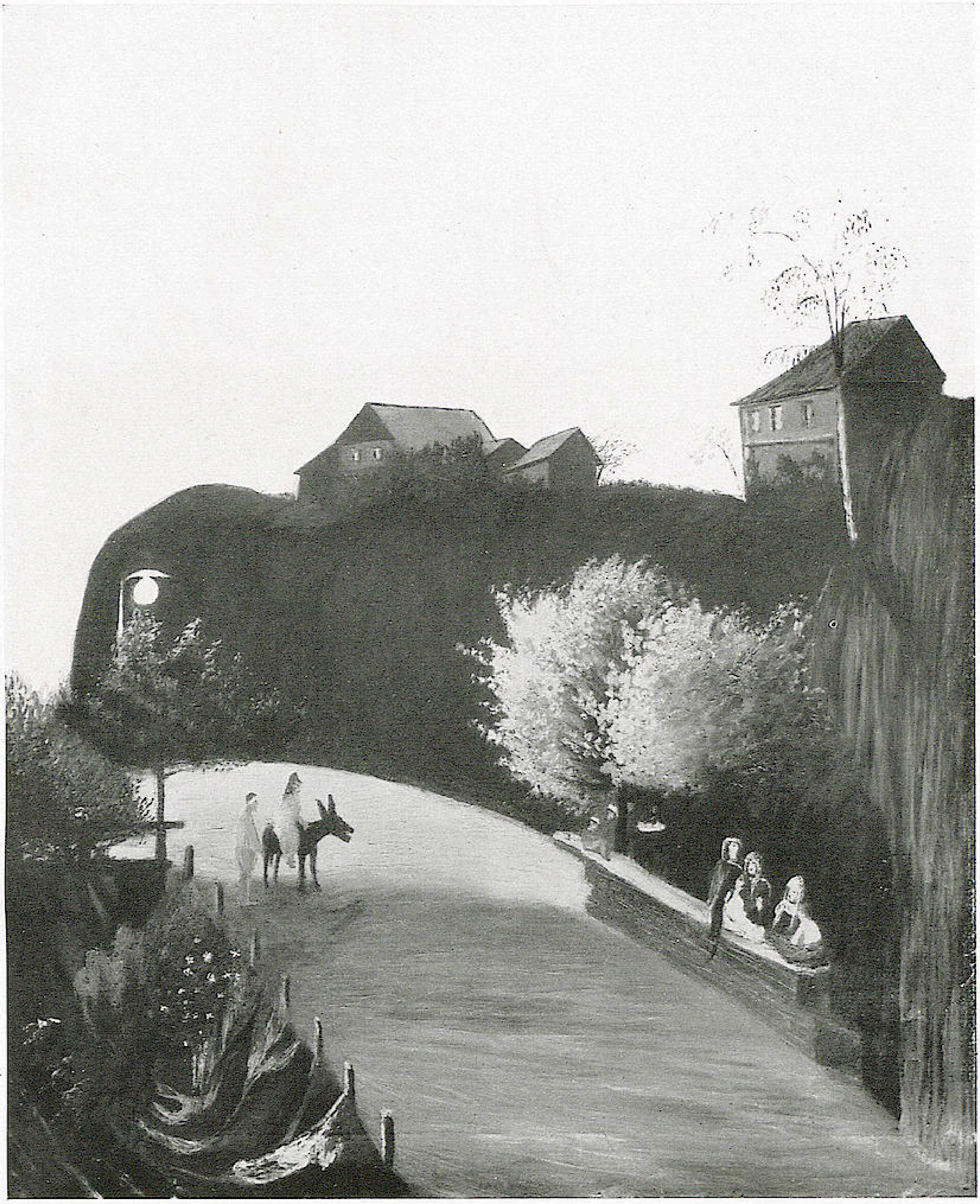
Die Bilder Csontvárys weichen von jeder Schule ab. Indem er seinen individuellen Ausdruck suchte, nahm er immer primitivere Züge an, deren Aufrichtigkeit ebenso echt ist wie die des Zollwächters Rousseau. Große Umgestaltungen, Deformationen waren bei ihm unvermeidlich, deren er sich aber in seiner großen Naivität nicht bewußt wurde. Im Gegenteil, er war fest überzeugt, alle seine Gestalten mit der vollständigsten Naturtreue dargestellt zu haben. Seine Ideologie war, dem Zeitgeist entsprechend, die des Naturalismus. Er wollte das Leben erfassen, dessen Mangel er den Bildern Raffaels vorwarf. Ja, er strebte die Lichtwirkungen des Pleinairs an. In Wirklichkeit aber haben seine Darstellungen weder mit dem Pleinair noch mit dem Naturalismus im allgemeinen etwas gemein.

Das Programm Naturalismus und Pleinair war aber um 1900 keine Neuigkeit. Um so neuartiger waren jedoch seine Bilder selbst, die trotz aller Vereinsamtheit ihres Schöpfers kollektive Züge der postimpressionistischen Neuerer aufweisen. So erinnert die „Wagenfahrt in Athen" an Seurat, die „Tátra" an Van Gogh, die „Zeder" an Rousseau, die „Klagewand" an Chagall — wo war aber Chagall noch im Jahre 1904? Doch durch alle kollektiven Züge bricht der individuelle Stempel Csontvárys elementar durch, seine Farbenpracht stellt die schmutzigen Farben Rousseaus in Schatten, und vor allem erhebt ihn über alle andern seine hypnotisierende Monumentalität.

Es ist nur selbstverständlich, daß der seltsame, verletzende Ton seines Genies keinen Widerhall erweckte. Wir waren sehr wenige, die erschüttert vor seiner gigantischen Tat standen, und seine Mißgeburten, die allgemein als kindisches Geklecks angesehen wurden, nicht verlachten.

Von seinen Fortschritten verständigte er von Zeit zu Zeit seine Meister. In Kairo studierte er bei Sonnenuntergang den „Lichtwert der vielgesuchten Pleinairfarben". Da telegraphierte er dem Maler Hollossy nach München: „Pleinair erfunden — Csontváry." Und das gleiche Telegramm ging auch an das ungarische Kultusministerium ab. Ein anderes Mal schickte er ein Telegramm an das Budapester Parlament: „Ankomme Maler Theodor." So sandte er auch Mit-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR CSONTVÁRY. AUS BOSNIEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

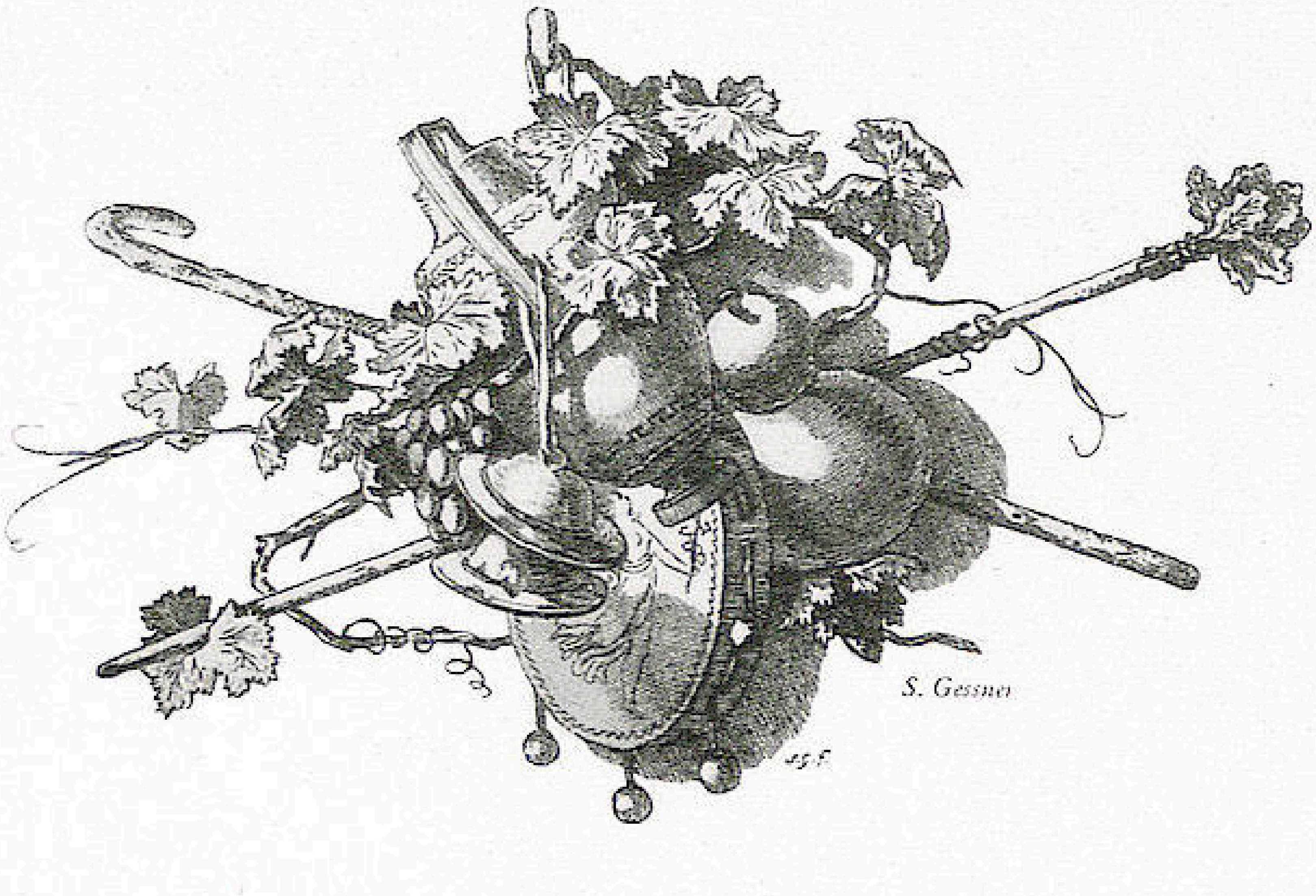
teilungen an die Budapester Künstler im Café Japan von den glänzenden Erfolgen seiner Ostreise, mit der Weisung, diese der Regierung und der Öffentlichkeit kundzutun. Er korrespondierte mit Stephan Tisza, Franz Joseph und Wilhelm II., nicht nur in Kunst-, sondern auch in Staatsangelegenheiten, allerdings immer nur einseitig. Er hielt sich als Genie Königen für ebenbürtig und nahm mit gnädigem Lächeln die Huldigungen der Leute entgegen, die sich daraus einen Spaß machten. Als die Zeitungen „entzückte" Berichte über seine ersten kollektiven Ausstellungen in Berlin, Paris und Budapest schrieben, nahm er die Ironie darin nicht wahr. Wie ein Kind freute er sich über die Kritik des New York Herald, die berichtete, daß „Baalbek die Welt übertroffen habe". Er hielt sich stets in den Ausstellungsräumen auf, und wenn kein Publikum da war, holte er Leute von der Straße herein. Diese führte er persönlich herum und gab ihnen ein trichterförmiges Rohr, damit sie die „lebende Natur" besser besichtigen könnten. Kam es dabei vor, daß ungezogene Kinder kicherten, schalt er sie, gab ihnen das Eintrittsgeld zurück und jagte sie hinaus.

Mit der Zeit aber wurde er doch mißtrauisch, er kam dahinter, daß man ihn nur neckte. Diese Kränkung konnte er nicht verschmerzen. Er zog sich ganz zurück, schloß sich ein und ließ niemanden zu sich. Das Malen gab er auf, es hatte kein Interesse mehr für ihn, da er ja mit „Baalbek" seine Mission vollendet hatte. Eingeweihte wollten zwar noch von dem Plan zu einer „Völkerwanderung" oder einem „Einzug der Ungarn" in ungeheuren Dimensionen wissen, doch konnten durch den Krieg seine Riesenleinwand-Bestellungen nicht mehr ausgeführt werden.

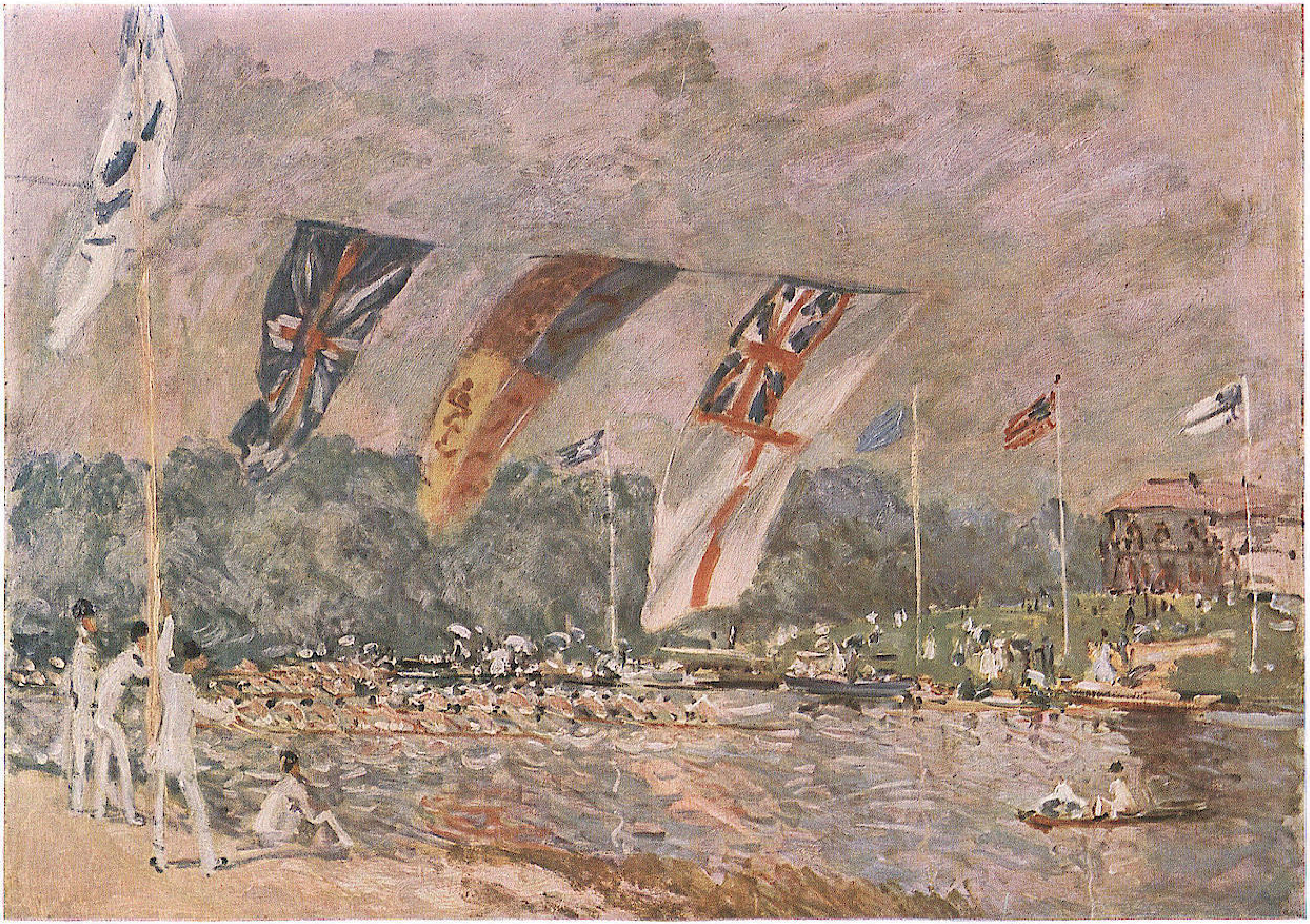
Seine letzten Lebensjahre verbrachte der Greis völlig einsam und mittellos. Er starb während der Revolutionswirren an Unterernährung in einem Krankenhaus. In das himmlische Parlament, das den Ruf an ihn hatte ergehen lassen, brauchte er nicht zu telegraphieren: „Ankomme—Engel Theodor." Dort oben wußte man, wie es um ihn stand, und erwartete ihn, den Schöpfer des größten Pleinairbildes der Welt.

Aber den Menschen, die nach seinem Tode in sein Atelier eindrangen, bot sich ein entsetzlicher Anblick. Auf der ganzen Wandfläche des verwüsteten Raumes war ein Karton ausgespannt, „Der Einzug der Ungarn" oder vielmehr die Apotheose Csontvárys, eine Vision irrer Stunden. Dort saß er, der Maler des Orients, auf einem Kamel, mit gewölbter Brust, erfüllt von glorreichem Wahn, den scharfen Blick unter zusammengezogenen Augenbrauen gen Himmel gerichtet, wo der riesige Turulvogel, einen Säbel in den Krallen, die von den Hügeln kommenden Ungarn in ihr neues Land führt. Im Vordergrund am mit Lilien bestreuten Ufer eines Zaubersees stolziert ein Pfau, schlanke Reiher lassen ihre graziösen Hälse idiotisch hängen. Links ein Gewimmel von symbolischen Wesen, Teufeln. Rechts pocht die jubelnde Menge am Himmelstor, die nicht den Einzug der Ungarn, sondern den Meister feiert, der größer ward als Raffael und die Welt überragte.

Franz Lehel


S. Gessner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALFRED SISLEY. REGATTA VON HENLEY. PARIS, LOUVRE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

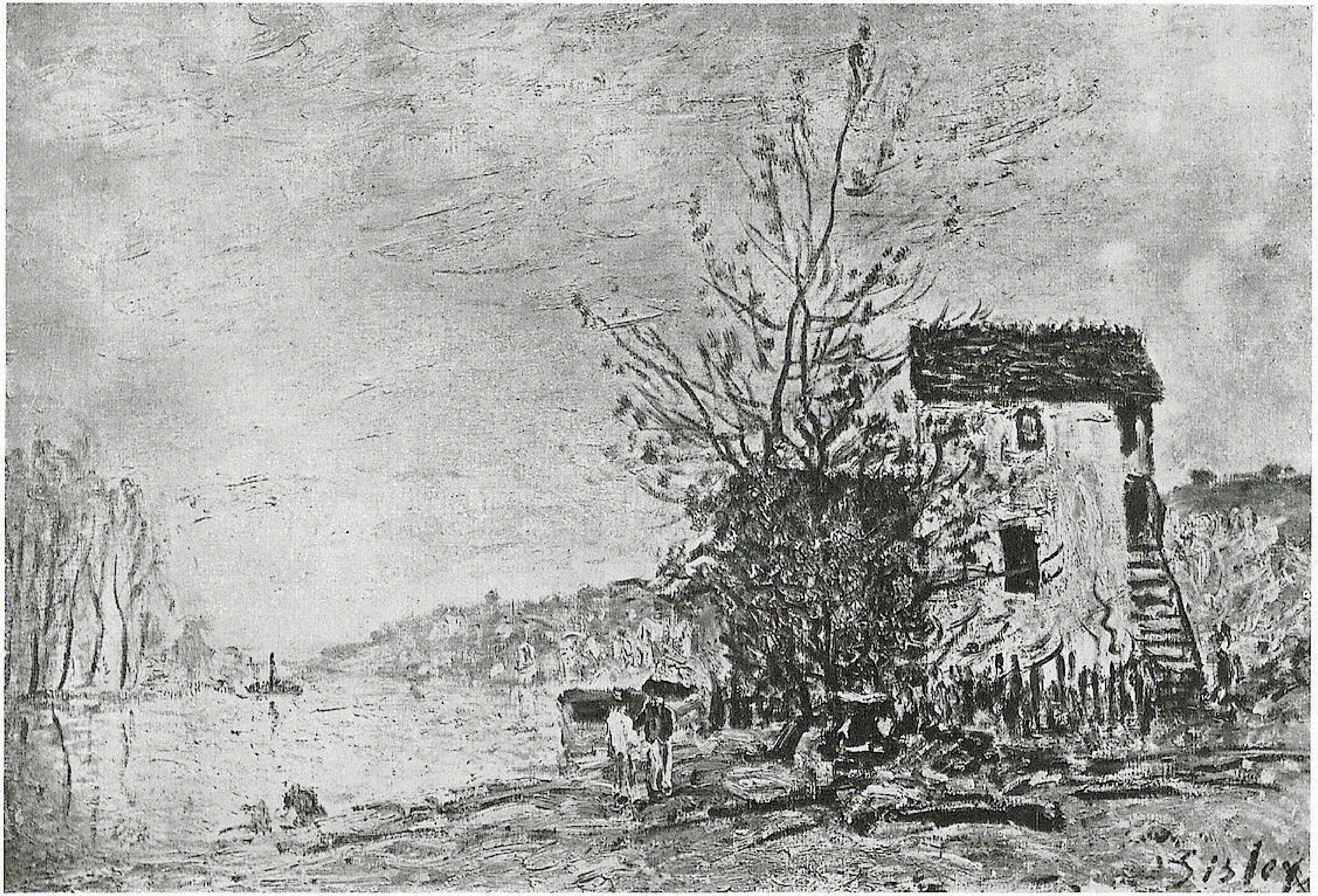
EIN BILDNIS DES MALERS SISLEY VON RENOIR

ALFRED SISLEY

Impressionismus! — Wie lange ist es her, daß dies Wort genügte, um einer Brandfackel gleich die Gemüter zu entzünden, Künstler, Kritik und Publikum in leidenschaftlicher Polemik aufeinanderprallen zu lassen? Der Großvätergeneration dünkt's wie ein ewig aktuelles Gestern, für die Enkel ist es schon ins ungewisse Dunkel der Geschichte eingetaucht, das gelegentlich die Streiflichter der Anekdote trügerisch erhellen. Der mehr oder weniger weitmaschige Klassifizierungsbegriff für eine Gruppe von Malern bzw. eine Kunstanschauung, die um die Jahrhundertwende erst sich allgemeiner Gunst erfreute und in der Folge den fatalen Weg geistloser Vulgarisierung ging. Die große, von den Freilichtmalern der Barbizoner Schule, den Engländern Turner, Bonnington, Constable und dem Holländer Jongkind vorbereitete Antithese der klassischen Kunst einerseits, des Romantismus andrerseits, war eine endgültige Abkehr von den bis dahin offen oder im Unbewußten fortwirkenden Ideen der Renaissance und ihrer die Kunst von fast vier Jahrhunderten beeinflussenden Beredsamkeit. Die niederländische und flämische Schule des 17., die französische Malerei des 18. Jahrhunderts nehmen dem Impressionismus wohl manches vorweg, ohne gänzlich auf die Elemente der welterobernden Kunst des Cinquecento zu verzichten.

Der Realismus, dessen hauptsächlichste Vertreter Courbet, der frühe Manet, bis zu einem gewissen Grade auch Fantin-Latour und einige andere

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. DER LOING VOR SEINER MÜNDUNG IN DIE SEINE BEI MORET

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. FEBRUARMORGEN AM LOING BEI MORET

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sind, hält noch am Lokalton fest, der in Abstufungen die Valeurs und Kontraste sichert. Die Absorbierung und völlige Auflösung des lokalen Farbflecks setzt bei Jongkind, Boudin ein, um mit Monet, dem alten Pissarro, Guillaumin und deren Epigonen Zenith und Abstiegskurve zu erreichen.

Carrière ist Ausnahme und Regel zugleich. Ausnahme, weil er stets in grauen, wenn auch subtilen Farben malt und fast keine Landschaften. Regel, weil er, seine Porträts in ewige Novemberstimmung tauchend, ebenfalls auf Eindruck hin gestaltet. Bazille, Lépine, dann die zu Unrecht vergessenen Provinzkollegen der Pariser Impressionisten wie Carrand, der Führer der Lyoner Schule, Ravier, Gigou, Vignon usw. sind Beispiele für den Reichtum an persönlichen Varianten innerhalb eines durch Farbfleckteilung und Optik zu ähnlichen Resultaten strebenden Kreises. Renoir bemächtigt sich der neuen Lehre, und geht, zu guter Letzt allen Theorien spottend, eigene Wege.

„Es gab eine Zeit", schreibt Meier-Gräfe in seinem Buche „Cézanne und sein Kreis", „wo ein gemalter Sonnenfleck den Gläubigen zu einer Hymne auf die Gegenwart stimmte. Die Manufaktur der Mitläufer und die Manufaktur Monets selbst und seines engern Kreises haben schnell mit seinem Rezept aufgeräumt und mit dem Rezept auch den brauchbaren Kern zerrieben." Für Clemenceau, der Renoirs Malerei nicht mochte, waren Monets Bilder der Inbegriff höchster Kunst und noch am Vorabend seines Todes widmet er dem kurz vor ihm dahingegangenen Freunde und Maler einen mit rührender Parteinahme niedergeschriebenen Band.

Zwischen den Malern, die an jener denkwürdigen Ausstellung bei Nadar am Boulevard des Capucines teilgenommen hatten, befand sich auch Sisley. Es war die erste gemeinsame Manifestation der Impressionisten, deren Bewegung ein „Impression" betiteltes Bild Monets für immer den Namen gab. Die Polemik war eröffnet. Wenige Anhänger und eine vernichtende Mehrheit von Widersachern. Fast drei Jahrzehnte dauerte der Kampf, den die Pioniere der neuen Malerei unerschrocken zu Ende geführt, um nach einem Menschenalter von Entbehrungen und Demütigungen als Greise siegreich aus ihm hervorzugehen.

Der am meisten verkannt und zeitlebens Eckensteher war, erstrahlt mehr und mehr in den Augen einer abgeklärter urteilenden Nachwelt. Wenn Meier-Gräfe in oben erwähntem Werk an andrer Stelle bemerkt: „Der Irrtum kostete die meisten Impressionisten das Beste, trieb Monet in das schillernde Nichts, hinderte Pissarro, Sisley, Guillaumin an wesentlicher Entwicklung, gefährdete Manet...", so trifft dies auf Sisley ganz bestimmt nicht zu. Gerade in seinen Bildern sammelt sich die Essenz, lebt der brauchbare Kern einer künstlerischen Bewegung, die für Cézanne Durchgangsstation ist und in Renoir eigenwillige exklusive Gestalt annimmt. Sisley fällt der Dekadenz nicht zum Opfer, schöpft die impressionistische Lehre nicht wie einen begrenzten Vorrat an Theorien und Techniken aus. Dieser bescheiden im Schatten der Monet und Pissarro schreitende Künstler findet genug Halt in sich selbst, um mit einer nur bei Corot so sehr spürbaren Ausgeglichenheit der natürlichen Linie seines künstlerischen Werdegangs zu folgen. Er hat kaum anderes als Landschaften gemalt, niemals Stilleben und in der menschlichen Figur nichts als den vegetativen Teilbestand ebendieser Landschaften gesehen. Wie Boudin, der Altmeister, Wasser und Segel in nervigen sicheren Tuschen aufflattern ließ, wie Raffaeli in würziger Prosa des Pinsels die Pariser Vorstadt gab oder Renoir die animalische und blumenhafte Existenz praller Mädchenleiber mit glühendem Rosa übergoß, so hat Sisley wie keiner seiner Zeitgenossen die Ile de France besungen. Zwischen den fluiden Poesien Monets und der rustikalen derben Note Pissarros fehlte der versöhnende Übergang, wäre Sisley nicht, der ihn zu schaffen wußte. In seinen Bildern verwandelt die Sonne nicht alle Farbe in flüssiges Licht, zerstäubt nicht jegliches Dasein in flirrenden Dunst. — Die Unsicherheit der in den 60er Jahren liegenden Anfänge ist nicht von langer Dauer und die Epoche von 1871—78, da er an den Seineufern von Marly malt, zeigt ihn auf dem geraden Weg zu jenen Resultaten, die ihn an die Spitze der impressionistischen Landschafter stellen.

Gustav Geffroy, einer seiner Biographen, hatte die Bekanntschaft des damals schon alten Sisley bei einem jener Monatsessen im Café Riche auf den großen Boulevards gemacht. Hier trafen sich u. a. die Maler Monet, Pissarro, Renoir und der mehr durch seine Bildersammlung als durch seine Kunst unsterblich gewordene Caillebotte. Dann Th. Duret, der getreue Eckart der Impressionisten, und die Dichter Mirbeau, Mallarmé. Der im letzten Jahrzehnt seines Lebens fast immer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. WINTERTAG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. DORFSTRASSE IM WINTER

kränkliche Maler lud Geffroy zu sich nach Moret-sur-Loing, eine friedliche alte Kleinstadt, 11 km von Fontainebleau entfernt. Geffroy schildert das ländlich-bürgerliche Heim, wo Sisley mit den Seinen haust. Bescheidenen Wesens, ganz der Arbeit hingegeben, findet er sich mit seinen Motiven von St.-Mammès, Asnières, Thoméry und von der Oise besser zurecht als mit den Intrigen und Querulantengeschichten der Kunstkreise in der Hauptstadt. Seine Bilder gingen unbemerkt im großen Haufen der Salonausstellungen unter und auch die 1884 gezeigte Gesamtschau seiner Werke brachte nicht den verdienten Erfolg. Die im Hotel Drouot zur Versteigerung gelangten Leinwände wurden mit Hohngebrüll begrüßt und nur einige zu niedrigen Preisen an rare Liebhaber abgesetzt.

Alfred Sisley ist am 30. Oktober 1839 als Sohn englischer Eltern in Paris geboren. Dem Wunsch seines Vaters gemäß sollte er Kaufmann werden und wurde zu diesem Zweck als 18jähriger nach England geschickt. Dort weilte er mehrere Jahre. Er interessierte sich aber vom ersten Tag an mehr für die Malerei als für die doppelte Buchführung und ließ sich von den beiden Meistern Turner und Constable in die Geheimnisse der Palette einführen. In den Mußestunden las er Shakespeare oder folgte schürfenden Augs den zerflatternden Rauchfahnen der Themsedampfer.

Wieder in Paris — freilich nicht als fertiger Kaufmann, sondern als junger Maler —, besucht er das Atelier des weder als Künstler noch als Lehrer hervorragenden Gleyre. Hier begegnet

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. SONNENUNTERGANG AM LOING BEI MORET

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

er zum erstenmal seinen zukünftigen Kampf- und Leidensgefährten Renoir, Monet, Bazille. Ein Dialog zwischen Monet und dem verknöcherten Akademiker Gleyre charakterisiert die Situation des ganzen Schulbetriebs. Monet hat 1921 dieses Zwiegespräch einem Journalisten des „Excelsior" wörtlich übermittelt:

— „Das ist nicht übel, was Sie da zeichnen, aber die Brust ist zu schwer, die Schulter zu massig und der Fuß übertrieben."

— „Ich kann nur zeichnen, was ich sehe", entgegnete ich schüchtern.

— „Praxiteles wählte die besten Teile von hundert unvollkommenen Modellen, um ein Meisterwerk zu schaffen", erwiderte trockenen Tons Gleyre. „Wenn man etwas malt oder zeichnet", meinte er, „hat man sich die Antike zum Vorbild zu nehmen." Am selben Abend noch nahm ich Sisley, Renoir und Bazille beiseite: bauen wir so schnell wie möglich ab. Die Luft hier ist ungesund; es fehlt an Aufrichtigkeit. Nach 14 Tagen Zwangsarbeit verließen wir Gleyre. Und wir taten recht daran, denn keiner der sattelfesten Schüler dieses Ateliers hat je etwas Ordentliches geleistet.

Villeneuve, La Garenne, Bougival, Marly, St.-Mammès, Veneux, Moret und die stillen Wasser seines Kanals ... Die lieblichen Ufer an Seine, Marne und Oise mit der unaufdringlichen Architektur der Dörfer und Weiler, die mit Landschaft und Fluß innig verwachsen scheinen ... Der Mensch steht nicht dominierend oder als Attrappe in dieser dem sanften Wechsel der Stimmungen unterworfenen Landschaft. Er ist in sie hineingewachsen wie ein Stück Natur. Ganz wie Wegkurve und Baum, Hecke und träger Wolkenzug. Nichts, was auf den ersten Blick hin anzieht oder packt. Mählich nur enthüllt die Ile de France ihre sublimen Reize. Einmal aber mit ihr vertraut, offenbart sich dem Auge die intime Schönheit der von leichten Höhenkurven kadenzierten Horizonte, die unmerkliche Stufung der Farben und die mit den Tageszeiten wechselnde Erscheinungsform der Dinge. Motive, die an sich kaum reich an Varianten sind, aber von Saison zu Saison, von Stunde zu Stunde eine bestrickende Wandlung erfahren.

Man sollte von Sisleys Bildern zu dieser Landschaft gehen und von ihr wieder zu seinen Bildern kommen. Und man verstünde, warum der bescheidene Kollege Renoirs und Pissarros nicht nur der reinste Exponent der impressionistischen Schule war, sondern auch der Corot seelisch verwandteste unter den im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts schaffenden Malern. Nichts von jener Inkonsistenz der Monetschen „Nympheas", welche die Schwächen und den Verfall des nur Richtungshaften zeigen. Sisley, dessen Palette in brennenden Fanalen die Sterbelieder des Herbstes singt, dessen Pinsel der Monotonie eines bleifarb'nen Winterhimmels über dem Loing das Geheimnis ihrer Schönheit entreißt und die zarten lockern Farben eines Seinefrühlings auf die Leinwand zaubert, verliert sich nie ins quasi Substanzlose, das von Monet zwangsweise zum Pointillismus führen mußte. Er bleibt auch niemals erdgebunden, scholleschwer wie Pissarro, der bis zur Unerträglichkeit in sommerliche Grüns versessene Kolorist. Die Struktur seiner Bilder ist solid, nicht immer zu definieren, aber spürbar auch dann, wenn dieser Lyriker des Pinsels in leichtem Anstrich den Schmelz der Dinge gibt.

Ich sehe ihn vor mir, so wie ihn Renoir gemalt. Das gütige bebartete Gesicht, in dem zwei klare Augen leuchten. Wie alle seine malenden Zeitgenossen die bequeme Einfachheit des zum Typus gewordenen Bourgeois zur Schau tragend. Ein Rassenverwandter der Constable, Turner und Bonnington, rechnet er heute zu den Besten, bestimmt aber mit zu den reinsten Vertretern einer glanzvollen Epoche der französischen Malerei.

Nach langem Leiden starb Sisley, 60 Jahre alt, in jenem Morlet, dessen drei Pappeln, Mühle und Brücke zu den Reliquien aller Sisleyverehrer geworden sind. Den großen Ruhm, den ihm die Nachwelt zollte, erlebte er nicht mehr und starb in Sorgen um die Seinen. Das alte Lied... Monet war es, der Geffroy von des gemeinsamen Freundes Tod benachrichtigte: „Le pauvre Sisley m'avait fait demander de venir le voir, il y a huit jours, et j'avais bien vu, ce jour-là, que c'était un dernier adieu, qu'il voulait faire. Pauvre ami, pauvres enfants!"

Hans Heilmaier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Phot. Durand-Ruel, Paris

ALFRED SISLEY. SCHNEELANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. WALROSS. WASSERSPEIER FÜR EIN PLANSCHBECKEN. GROSSPLASTIK

ZU MEINEN ARBEITEN. VON W. E. SCHADE

Eine Werkstatt zur Erzeugung marmorner Denkmalsfabrikate, zur Zeit des blühendsten Naturalismus in der Vorkriegszeit, in italienischer Steinmetzlehre, das war der Anfang. Raffinement und Effekt im Handwerk, mit ihnen glaubte man der Natur nahe zu kommen, Stil, Gestaltung und Form zu ersetzen. Künstlerisches Empfinden, sowie der Sinn für Einfaches, ursprünglich organisch Gewachsenes, waren leerer Formanschauung gewichen. Was blieb, war das Fundament des Handwerks. Es führte zur Besinnlichkeit, zur Rückkehr zu Wesentlichem. Es zeigte den Weg zu den gotischen Domen! Rhythmischer Zusammenklang von Architektur und Plastik wurden zum Erlebnis! Einheit der Gestaltung, Beschränkung auf reine Form und Beseelung durch künstlerischen Geist, urgründige Erkenntnis!
Erkenntnis eines Willens zum Gesamtkunstwerk.
Dann kamen die Auswirkungen des Krieges! Eine auf Mechanisierung und Rationalisierung drängende Zeit entwickelte eine Baukunst, die frei von jedem „Eklektizismus" sich fühlend, ihren Schwesterkünsten Malerei und Plastik ihre ursprünglichste Aufgabe, organisch verbundenes Architekturglied zu sein, in umwälzendster Weise entzog. War Architektur wie immer Voraussetzung und Fundament plastischer Gestaltung, ließ nunmehr eine reine, auf technisch formalistischer Basis entwickelte Ingenieurkunst den Zusammenhang mit den Künsten immer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. PINGUINE. STEIN. ARKONAPLATZ, BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. KOPF DER WEIBLICHEN FIGUR AUS DER GRUPPE S. 149

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. GRUPPE IN DER SIEDLUNG MITTELHEIDE, BERLIN-KÖPENICK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. SPORTPREIS DER STADT BERLIN. BRONZE

Preisgekrönt beim Wettbewerb des Kultusministeriums 1925

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. GARTENPLASTIK LAMA. TERRAKOTTA

mehr verlieren. Entsprach eine Reinigung von einem mißverstandenen Fassadendekor und eine Klärung der Anwendung von Plastik im Sinne bloßer dekorativer Verwendungsart einem heutigen Empfinden, führte die vollkommene Abwendung vom Bau doch zur einseitigen Isolierung, ähnlich wie bei der Malerei, zur reinen Atelierkunst. Lag, einer einseitig geistigen Einstellung entsprechend, für die Verwendung von Plastik in oder am Bau eine absolute Notwendigkeit nicht vor, so hat dieselbe bei richtiger Konzentration und konstruktiver Eingliederung doch eine Funktion zu erfüllen und kann, sinngemäß verwendet, eine Steigerung des Gesamtrhythmus bedeuten. Die inneren Ausdruckswerte der Malerei und Plastik sind die potentiellsten Mittel, um verstandesmäßiger abstrakter Architektur wertvolle Bereicherung zu sein, eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. E. SCHADE. ARCHITEKTURPLASTIK. TERRAKOTTA

ergebenden sozialen Problem der Siedlung und Wohnung entstanden in städtebaulicher Beziehung neue Gelegenheiten bildnerischer Gestaltung und Einordnung, Plätze der Muße, zur Erholung für Sport und Spiel, Brunnen und Planschbecken, Plastik für die Gärten ergaben Anwendungsmöglichkeiten, neben der neusachlichen „Wohnmaschine" Werte entstehen zu lassen, die nicht bloß an den Verstand, sondern an das Gefühl des Menschen appellieren. Ruhepunkte für den gehetzten Großstadtmenschen darstellend, dem Auge Halt gebend, wo es mit Muße und Genuß verweilen kann.

Aus der räumlichen wie zeitlichen Begrenzung der Aufgaben erwuchs innere Verbundenheit zu ursprünglichem, doch würdigem Material. Glückhafteren repräsentativen Zeiten waren Marmor und Bronze ein edles Ausdrucksmittel. Unserem heutigen Empfinden entsprechen einfache, in unserem Boden gewachsene Steine, heimischer Muschelkalk und schön geschichteter Travertin, sich der Landschaft in Farbe und Struktur willig einfügend. Besann sich die Architektur vor allem in Norddeutschland auf den ursprünglichen Ziegel, so wurde in Verbindung damit dem Bildner die gebrannte Erde, die Terrakotta, ein künstlerisch wertvolles Material. Die Ursubstanz, der Lehm, durch die formende

Bereicherung durch sinnliche Ausdruckswerte, auf die sie nicht immer wird verzichten können. Die Ungunst der Zeit, die Entwicklung bildnerischer Betätigung nicht fördernd, ließ in der Beschränkung immerhin Möglichkeiten zur Erfüllung zeitentsprechender Aufgaben. Durch die Ausdehnung der Großstadt und dem sich daraus

Hand Umwertung erfahrend, durch Feuer gehärtet, gewann wieder Bedeutung, der neuen Bauweise hinsichtlich der Formgebung wie der farbigen Verwendungsmöglichkeiten ein willkommener Werkstoff. Als einen viel beachteten Versuch der künstlerischen wie technischen Wiederbelebung dieses Materials reproduzierte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

die „Kunst" in Heft Nr. 2, Jahrg. 1923, die plastisch farbige Formgebung einer unter Mitarbeit des Verfassers entstandenen keramischen Fassade.

Die Gestaltung wurde ausschlaggebend durch die zur Verwendung kommenden Materialien bestimmt, die Eigenheiten derselben zur vollsten Geltung zu bringen bedarf es des Gefühls und der Wirkung der eigenen Hand. Simplizität und Herbheit des verarbeiteten Stoffes erklären das Empfinden zur großen tektonisch gefühlten Form, den Willen zu lapidarster prägnantester Fassung. Sie entsteht, wenn die Details, wenn alles der zeugenden Hauptlinie der Kontur sich unterordnet, wenn Licht und Schatten rhythmisches Wechselspiel ergeben. Einordnung in selbstgeschaffene Architektur und vorbestimmte Plazierung waren Voraussetzung zu räumlicher Wirkung. Ist bei der Terrakotta die Form innerhalb der Oberfläche aufgelockert, so wie es die Modelation der Hand ergibt, ohne jedoch den gewollten Umriß und statisch erdachten Aufbau, den der Brennprozeß bedingt, zu zerstören, so ist die Steinplastik aus dem Block gewonnen, die Porösheit des Materials genützt und in größten Flächen aufgefangen, dem breiten Meißel bewußte Vereinfachung überlassend. Vereinfachung, die lebensvoller Empfindung Raum läßt. Die Erfindung beschränkt sich auf die Verwendung der Motive, auf die Komposition, den Aufbau des plastischen Volumens und die Gebundenheit der Linienführung. Die Wahl der Sujets aus der Tierwelt bezeugt Liebe zu grotesken Naturwesen, Urweltbewohnern, es reizt das animalisch Kreaturhafte zu formen. Die Nachbildung einer bloßen Naturhaftigkeit ist zurückgestellt, die Hand, die den Ton drückt wie den Meißel führt, leitet das Bestreben, Leben in Form zu fassen, in lebendige Beziehung zur Gegenwart zu bringen.

War es zu allen Zeiten ein hoher Zweck der bildenden Kunst, dekorativ zu sein, und ist es einem fanatisch „sachlichen" Geiste in unserm hastigen Zeitalter auf wunderbare Weise nicht gelungen, sie vollends auszulöschen, so ist es von Gewinn, sie aus der Lethargie ihres musealen Eigenlebens einer volkstümlichen Bedeutung und dienenden Bestimmung wieder zuzuführen.

W. E. SCHADE. PFEILERPLASTIK FÜR DEN TURNPLATZ EINER SCHULE. TERRAKOTTA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH UND JOHANNES BRAHMS

Zu den interessantesten Erscheinungen Baden-Badens gehörte in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Maler Anselm Feuerbach. Er stand damals auf der Höhe seiner Leistungskraft und war erfüllt von großartigen künstlerischen Entwürfen, die er mit eiserner Willensstärke verwirklicht hat. Aber als Stiefkind einer verständnislosen materialistischen Zeit hatte er sich mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. „Die massenhaften Halbmenschen", hat er später geschrieben, und das war schon damals seine Auffassung, „sollen hinter ihren gesetzlichen Grenzpfahl getrieben werden, das Geschrei Unberufener muß erst verstummen, ehe ein vernünftiges Wort zur Geltung kommen kann. Wer wie ich mit eigenen Augen gesehen hat, welche Masse von ursprünglichen, schöpferischen Talenten in den breiten, sich stets wiederholenden, phrasenhaften Gemeinplätzen und falschen Schlüssen zugrunde geht, der kann und muß die Übelstände wenigstens beleuchten, wenn er sie auch nicht wegräumen kann."

Mit diesem Ausnahmemenschen in nähere Fühlung zu kommen, war nur wenigen vergönnt, da er aus seiner Einsamkeit und der Stille des Landlebens, in das er sich mit seiner vielverehrten Stiefmutter Henriette Feuerbach vergraben hatte, nur ganz selten hervortrat. Zu den Wenigen gehörte Clara Schumann, die im Baden-Badener Vororte Lichtenthal ein kleines Landhaus besaß. Bei ihr aber lernte er 1867 einen ihm in vieler Beziehung verwandten großen Musiker kennen, der seine Kunst durch Vermittlung eines gemeinsamen Freundes, des späteren verständnisvollen Feuerbach-Biographen Allgeyer, kennengelernt hatte und ihr in größter Bewunderung ergeben war. Dieser Musiker hat Allgeyer dafür noch oft aus vollem Herzen gedankt, das eine Mal mit der vielsagenden Begründung, daß er doch nicht immer große tote Musiker spielen möchte und daß nach ihnen Feuerbach der beste, ja der einzige sei. Den Trost, den ihm Bach und Beethoven, Mozart, Schubert und Schumann, allzu häufig von ihm in Anspruch genommen, nicht mehr bieten konnten, fand er im Anblick der aus Leid zur Freude geborenen Idealgestalten der Feuerbachschen Kunst.

Es war Johannes Brahms, damals 34 Jahre alt, also vier Jahre jünger als Feuerbach. Und bald trat er voll herzlicher Sympathie zu dem bewunderten Kollegen von der anderen Kunst, dessen schöne, edle Erscheinung schon ihn ungemein anzog, in nähere persönliche Beziehungen. Feuerbach fühlte sich von seiner Eigenart außerordentlich gefesselt. Und das ist verständlich, denn nicht allein sein gewaltiges Klavierspiel, mit dem sich auch eine noch so glänzende Virtuosenkunst überhaupt nicht vergleichen ließ, zog unwiderstehlich an, sondern er machte schon an sich den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Gestalt, die vorgeschobene Unterlippe, die dem damals noch bartlosen Gesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten. Aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die sprühenden germanischen Augen verrieten eine künstlerische Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen mit genialem Fluidum geladen zu sein schien.

Und doch kam es zwischen den beiden Meistern zu keinem engeren Freundschaftsbund. Feuerbach war im Verkehr sehr zurückhaltend und schwer zugänglich, besaß ein überaus reizbares, leicht verletztes Naturell und hatte einen ausgeprägten Künstlerstolz, der zuweilen an geistigen Hochmut zu grenzen schien. Brahms dagegen war von rückhaltslos offener, ja manchmal sogar schroffer und kaustischer Art des Verkehrs und verletzte damit empfindsame Naturen leicht. Daneben besaß er in künstlerischer Beziehung eine auf berechtigtes Selbstgefühl gegründete vornehme Bescheidenheit, die auf viele ebenso befremdend wirkte wie Feuerbachs stolzes Wesen.

So fühlten sie sich einerseits unwiderstehlich zueinander hingezogen und doch auch wieder voneinander abgestoßen. Und das war tieftragisch. Denn nicht nur hatte Brahms höchstes Verständnis für die Feuerbachsche Kunst, sondern Feuerbach war auch eine hochmusikalische

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Natur. Dies leuchtet nicht allein aus seinen Briefen und Schriften, sondern auch seine Schöpfungen zeigen es uns auf Schritt und Tritt, ja eine der letzten und ergreifendsten, das „Konzert", ist sogar nichts anderes als eine Allegorie der Musik, ein Werk, in dem das Intime und Seelenvolle, das das Wesen aller echten Musik ist, schönsten Ausdruck findet.

Dazu kommt, daß eine größere Harmonie der künstlerischen Grundsätze als die zwischen ihnen auch im einzelnen sich kaum denken läßt. Überblicken wir die Charakteristika der Feuerbachschen Kunst, ihren allem theatralischen Pathos und aller Banalität fernen vornehmen Adel, ihren feierlichen Ernst und ihre tiefe Poesie, die Plastik ihrer Gestalten, ihre von allem Sinnenreiz geläuterte reine Schönheit, ihr jeder aufdringlichen Pose in Farbe und Beleuchtung, jeder Übertreibung im Ausdruck abholdes hohes Ebenmaß, ihre nie versagende, aber von aller Phantasterei freie, von einem klar abwägenden Verstand geleitete Phantasie, ihren der weichsten Empfindung und edelsten Anmut fähigen und doch keiner ungesunden Weichlichkeit auch nur irgendwie zugeneigten, vielmehr allein auf wahre Schönheit gerichteten Seelenausdruck, der nie einen Zug von Süßlichkeit und Frivolität hat und gewiß oft von größter Leidenschaft bewegt, aber stets formal gebändigt ist.

Ist es uns da nicht, als sähen wir im Spiegel dieser Kunst die Brahmssche Kunst, ihre schlichte, innige Größe, ihre herbe Schönheit, ihren unvergleichlichen Adel, ihren stolzen Verzicht auf Pose und Phrase, ihren Mangel an jeder Sentimentalität, ihre große Zurückhaltung im Kolorit, ihre tiefe Innerlichkeit und ihre starke, aber beherrschte, nicht hinausgeschriene Leidenschaft, endlich die plastische Schärfe ihrer Umrisse und die Vollkommenheit ihrer formalen Gestaltung?

Ganz feuerbachisch klingt es auch, wenn Brahms sagt: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich das Geschenk gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohlerworbenen Eigentum machen." Bei dem hohen Wert, den Feuerbach auf das Ausbauen der ihm „von der Gottheit geschenkten" genialen Einfälle legte, könnte er das gleiche geschrieben haben.

Brahms sagt weiter: „Erst durch vieles Hin und Her, Prüfen und Erwägen, Verwerfen und Umgestalten gewinnen Sie den richtigen Einfall, und das Thema kommt. Alles muß notwendig sein und an der rechten Stelle stehen, jeder zufällige Effekt sorgfältig vermieden werden. Um aber zur Erkenntnis dessen zu kommen, was notwendig ist, bedarf es heißen Ringens."

So dachte auch Feuerbach. Und außer in der zuweilen fast überspannten Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit in ihrer Kunst waren sich die beiden Meister, was bei ihrer Auffassung von deren hohem Ernst nicht verwunderlich ist, auch darin einig, daß sie platte Schmeicheleien und wortreiche Phrasen von Begeisterung verächtlich fanden und solche Schwätzer mit rücksichtsloser Schärfe abfertigten, wie sie auch keinen Sinn für die banale Gemütlichkeit der Mittelmäßigen und Faulen hatten, die über alles Außerordentliche lachend hinwegscherzt, und dergleichen Naturgebilden weit aus dem Wege gingen.

Es bleibt darum immer wieder zu bedauern, daß sie zufolge der wenigen disharmonierenden Züge ihres Wesens sich persönlich nicht so nahe kamen, wie es hätte sein müssen. Brahms ließ sich durch Feuerbachs menschliche Absonderlichkeiten nicht abschrecken. Er vertiefte sich seit seiner Bekanntschaft mit ihm sogar noch mehr in seine Werke, gerade als fände er in ihnen seine Kunst wieder. Die antike Kunst und das Gebiet des griechischen und römischen Mythos, denen Feuerbach glühend ergeben war, gewannen nun auch auf ihn bedeutsamen Einfluß; man denke nur an seine in antiken Anschauungen wurzelnden Tondichtungen, wie die Rhapsodie, das Schicksalslied, den Parzengesang und endlich die Nänie, die noch eine besondere Bedeutung für sein Verhältnis zu Feuerbach erlangen sollte.

Dr. Konrad Huschke-Weimar

(Fortsetzung dieses Aufsatzes folgt)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

W. WAENTIG. ERLEN IN DER LICHTUNG. RADIERUNG

WALTER WAENTIG

Seit der schöne Begriff „moderne Kunst“ erfunden ist, haben es die Maler und Autoren, die jeweils noch ein bißchen moderner sind als die gerade modernen, indem sie nämlich weiter nichts tun als zeitlos anständige Arbeit liefern, die sich jenseits von Mode und Unmode hält, doppelt schwer. Sie kommen ja wie das meiste Anständige allmählich ebenfalls durch; aber sie werden nie von der allen sichtbaren Zeitwelle erfaßt und zu den äußeren Annehmlichkeiten getragen, die denen zuteil werden, welche das Glück haben, wenigstens um den Beginn ihrer Arbeit einmal als die Schrittmacher der Mode zu gelten.

Zu diesen ordentlichen Malern, deren es heute eine ganze Reihe in Deutschland gibt (man kann sie daran erkennen, daß nur die klugen Leute sie kaufen), gehört der Maler und Radierer Walter Waentig. Von Geburt Sachse aus einer alten Familie, die dem sächsischen Staat eine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER WAENTIG. ST. GEORG-OBERZELL. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Reihe bekannter Männer geliefert hat, sitzt er seit Jahren am Bodensee, malt, zeichnet, radiert jenseits der jeweils gerade herrschenden Modestrebungen, lediglich sich selbst, dem in ihm wohnenden Willen zur Gestaltung dessen, was eigentlicher Gegenstand der Malerei ist, nämlich der erlebten Sichtbarkeit, nachgehend.

Auf zwei Gebieten hat Waentig vor allem gearbeitet. Auf dem der Landschaft und dem des Porträts. In Sachsen, am Bodensee, im übrigen Süddeutschland hat er sich mit der Landschaft auseinandergesetzt und ist dabei zu Ergebnissen gekommen, in denen der Ausgleich zwischen Gefühl und Metier so rein gelungen ist, daß man ihnen mit Vergnügen den Ehrentitel Landschaft zugesteht, mit dem man im übrigen vor heutigen Naturporträts ziemlich sparsam umgehen muß. Waentigs Art ist von Hause aus offenbar weich und naturnahe. Er sieht in dem Stück Landschaft, das er gerade vor sich hat, nicht nur ein Bildsubstrat, sondern ist gleichzeitig mit seinem Gefühl bei den Dingen, die seine Hand umreißt. So entsteht ein Gefüge, das nicht nur Bild darstellt, sondern auch ein Stück Leben, das durch die Hand aufs Papier geflossen ist. Die Landschaft wird, ohne im Thema lyrisch zu sein, von innen heraus lyrisch. Es gibt Zeichnungen von Waentig, die bei sehr malerischen Qualitäten zugleich ganz unmittelbare Gefühlsfixierung sind. Zuweilen hat man das Gefühl, daß er stärker die Fixierung und ihr Gefüge betonen möchte als den lyrischen Anteil, daß er abzurücken, Distanz zu schaffen versucht. Das Entscheidende bleibt aber bei aller malerisch zeichnerischen Schönheit der Blätter die empfundene Landschaft. Für sich allein wäre sie noch kein malerischer Wert; da sie über eine ruhig selbstverständliche Form des Vortrags spricht, wirkt sie so klar und sauber wie heute bei nicht eben vielen. Man kann mit diesen Dingen leben; sie halten sich. Das ist das Beste, was man ihnen nachsagen kann.

Sehr merkwürdig stehen neben diesen Landschaften die Porträts des Malers. Vor allem seine männlichen Bildnisse. Sie sind ausgezeichnet, weil hier ein Mensch es verstanden hat, nicht nur den jeweiligen Einzelfall, sondern mit ihm die ganze Atmosphäre der Schicht, aus der der Darsteller wie der Dargestellte stammen, fühlbar zu machen. Waentig hat Beamte und Industrielle, Großkaufleute und ihre Frauen und Kinder gemalt. Er hat vor allem bei den männlichen Porträts die ganze bürgerliche Welt dieser Menschen mit ergriffen und hingestellt. Ohne Gewaltsamkeit, ohne betonende Übersteigerung irgendwelcher Einzelheiten, rein im Ergreifen der Atmosphäre, die um die Dargestellten ist. Die eigene Tradition, das eigene Aufgewachsensein im Umkreis dieser sächsisch-großbürgerlichen Welt kam ihm dabei zu Hilfe; sie ermöglichte es ihm, sich vor seinen lebenden Objekten offenbar ähnlich einem mitschwingenden Gefühl zu überlassen wie vor seinen Landschaften. Es handelt sich um ruhige, sachliche, im besten Sinn gut bürgerliche Porträts. In dieser ruhigen Sachlichkeit der Darstellung ist aber von innen heraus die gesamte Lebensatmosphäre der immer noch tragenden bürgerlichen Kulturschicht von heute festgehalten. Eine Kulturtradition im besten Sinn wirkt sich hier aus und trägt die Kraft des Malers zu Ergebnissen von bleibendem Niveau. Die lyrische Seite des Sächsischen bekommt hier ihre Ergänzung vom Unlyrischen her. Die gemeinsame Stammesumwelt verdichtet sich zu einer schwer faßbaren, Objekt und Maler verbindenden Energie, die ebenfalls schwer faßbar und doch dem, der diese Welt kennt, deutlich spürbar in die Bilder eingeht und in ihnen sichtbar wird. Es gibt ein paar Porträts von Waentig, die von hier aus zu den besten Zeitdokumenten unserer Generation gehören.

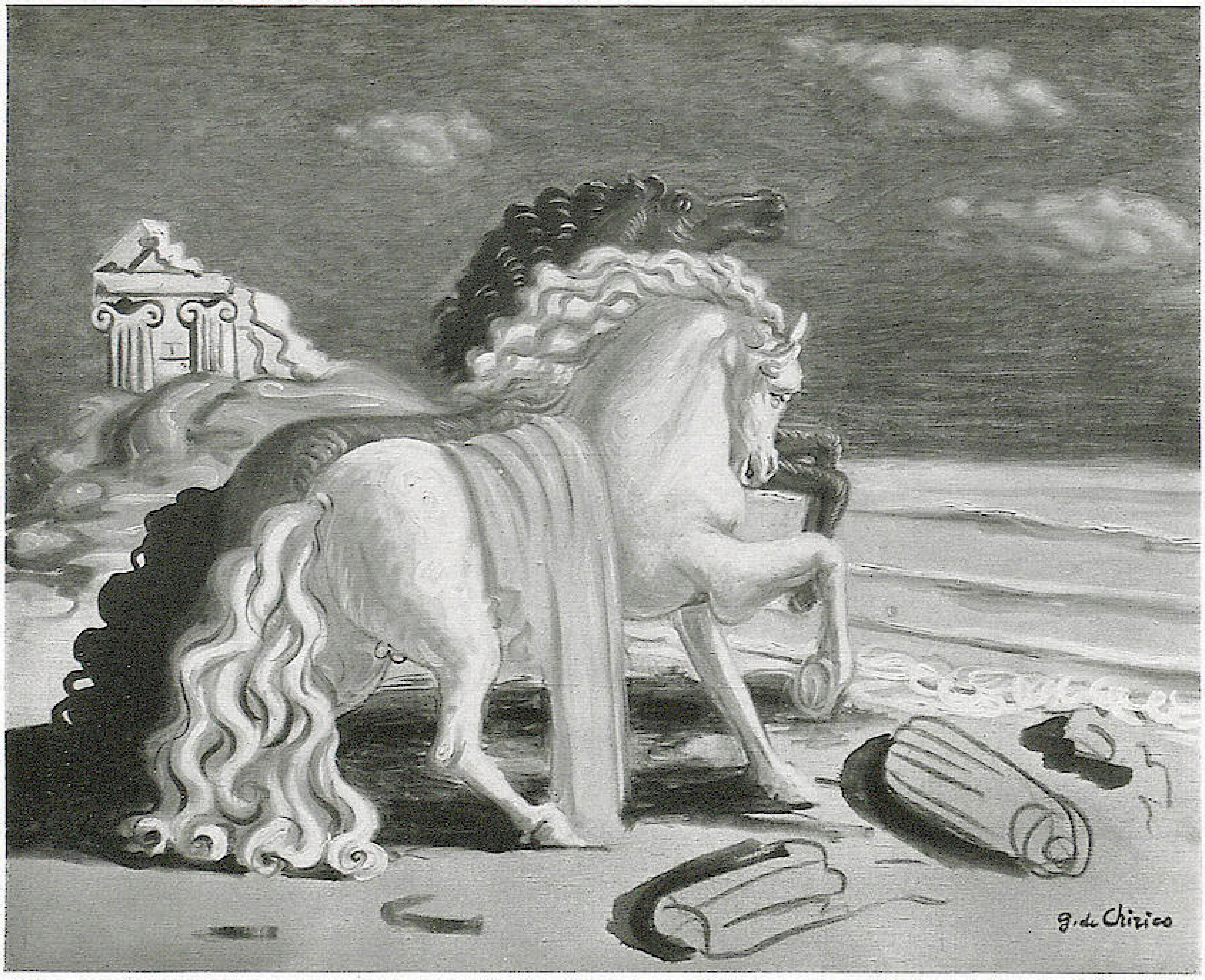
Weniger stark wirken seine Frauen- und Kinderbildnisse. Die gemeinsame Atmosphäre, die den Maler mit seinen männlichen Objekten verbindet, fehlt hier. An ihre Stelle tritt wieder die Lyrik wie bei den Landschaften. Es spricht zuweilen ein sehr feines Gefühl vor allem für Kinder aus diesen Bildern; die merkwürdige, fast unpersönlich merkwürdige Kraft der Darstellung eines besonderen Stammesmilieus rein auf dem Umweg über die Darstellung der Exponenten dieses Stammes fehlt. Was Waentig auf der fühlenden Seite seines Wesens besitzt, zeigen viel stärker seine Landschaften, seine Radierungen, Zeichnungen, Aquarelle. Hier hat er Schönes geleistet, und man wird weiterhin noch manches von ihm zu erwarten haben. Jenseits der vergänglichen Begriffe von modern oder unmodern.

Paul Fechter

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WALTER WAENTIG. HÖHEN AM UNTERSEE. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Guillaume, Paris

GIORGIO DE CHIRICO. PFERDE AM MEER

GIORGIO DE CHIRICO

Die heutige italienische Malerei hat — dies ist kein geringes Verdienst — die Bande lebendiger Tradition wieder aufzugreifen gewußt und zieht aus dem lange brach gelegenen Dungfeld einer überreichen Vergangenheit frische Säfte. Das prasselnde Feuerwerk des Futurismus (jenes der Vorkriegszeit!) deutete auf einen brüsken Wandel der Dinge hin, war aber schließlich nichts anderes als das etwas tumultiöse Inkrafttreten einer seit langem im Werden begriffenen Reaktion auf die Ende des vorigen Jahrhunderts hoffnungslos akademisierte Kunst des Landes.

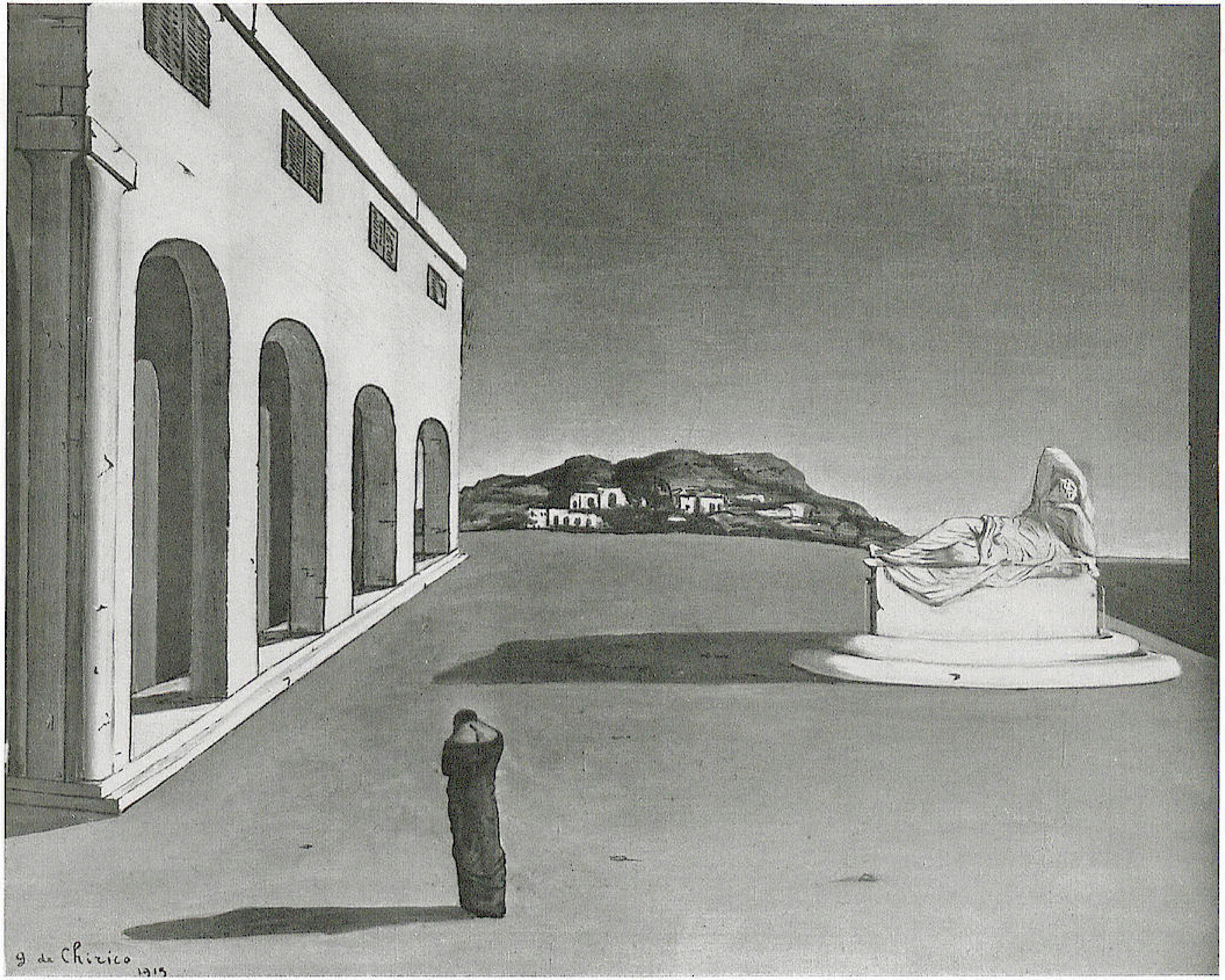
Chirico blieb im Gegensatz zu Carrà, Boccioni usw. am Rande des futuristischen Experiments. Er ging als Maler andere Wege, mögen auch Absicht und gestecktes Ziel ursprünglich dieselben gewesen sein.

Sein Entwicklungsverlauf wird von einer geradezu schicksalshaften Kontinuität bestimmt, die — so große Unterschiede die jeweiligen Stadien seines Werkes auch aufweisen mögen — letzterem einheitlichen Charakter und Stil verleiht.

Chirico ist in Griechenland als Sohn italienischer Eltern geboren und kam als 16jähriger zum ersten Male in die Heimat. Die Eindrücke, welche ein sensibler Mensch in diesem Alter empfängt, sind

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 46, Heft 5, Februar 1931



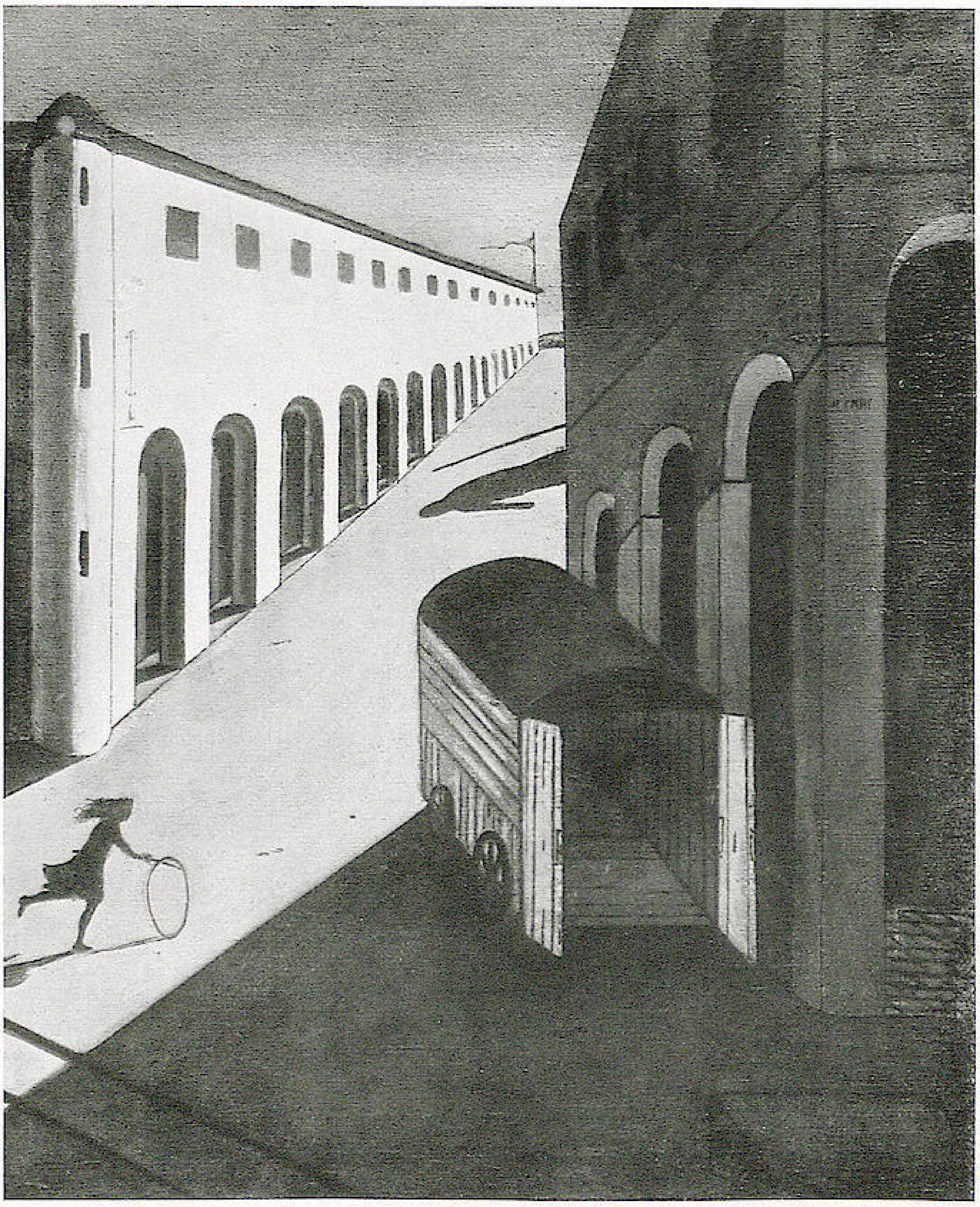
G. DE CHIRICO
MITTAGSSTIMMUNG
IN SÜDLICHER
LANDSCHAFT

Phot. Guillaume, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

meist entscheidender Natur und bestimmend für sein weiteres Dasein. Der junge Mann besuchte die Museen von Rom und Florenz, studierte die Meister an der Quelle und war — dies scheint mir symptomatisch für sein späteres Tun — ein großer Böcklinverehrer. Ein kurzer Aufenthalt an der Münchner Akademie sei als biographisches Faktum zur Kenntnis genommen.

Ab 1911 ist er in Paris und verläßt diese Stadt erst wieder 1915, um sich späterhin endgültig hier niederzulassen. Er malt jene an innerer Ergriffenheit und reiner Poesie schwerlich mehr zu übertreffenden Reminiszenzen an Italien. Die unvergeßlichen Architekturen alter Marktplätze packen mit dem ganzen Zauber südlicher Mittagsstunden, da die Straßen, vereinsamt, zur Szenerie antiker Visionen werden. Ins geheimnisvolle Schweigen dieses Spektakels pflanzt der Maler die Standarte seiner mit der Legende liebäugelnden Idee. Die stumme Beredsamkeit im scharfen Lichte gleißender Palazzis und Arkadenpfeiler, gespenstisch einfallender Schlagschatten marmorner Denkmalsfiguren erhöht noch das Traumdasein einer vom Albdruck der Vergangenheit belasteten Piazza Romana. „L'Après-Midi d'Ariane", „Le Départ du Poète", „Intérieur



Phot. Guillaume, Paris

GIORGIO DE CHIRICO. STRASSE IN EINER ITALIENISCHEN STADT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Métaphysique“ sind die gegebenen Titel für die makellose Romantik, den irrealen Charakter, die allem Wirklichen in diesen frühen Bildern ihren Stempel aufprägen. So fern und fremd die von Chirico gebrauchten malerischen Mittel im Vergleich zu jenen seiner französischen Kollegen (der Kubismus stand im Zenith seiner Realisationen) scheinen mögen, die Wirkung der aus großen farbigen, in eine gähnende Perspektive einmündenden Flächen gestalteten Kompositionen bleibt überaus packend.

Die Surrealisten haben den Chirico dieser Epoche als Führer ihrer Schule proklamiert, was sie jedoch nicht hinderte, sein späteres Werk als Verrat an ihren ins exzessiv Literarisch-Symbolische umschlagenden Ideen zu brandmarken.

Die Jahre nach dem Kriege kennzeichnet das sichtliche Bemühen um eine bessere Beherrschung der Mittel, wenn man will, der Technik. Eine Zeitlang lassen sich die Arbeiten Chiricos mit den Recherchen und Ideen der „Valori Plastici“ identifizieren und gewisse Leinwände Carràs aus jener Epoche haben denn auch viel Gemeinsames damit.

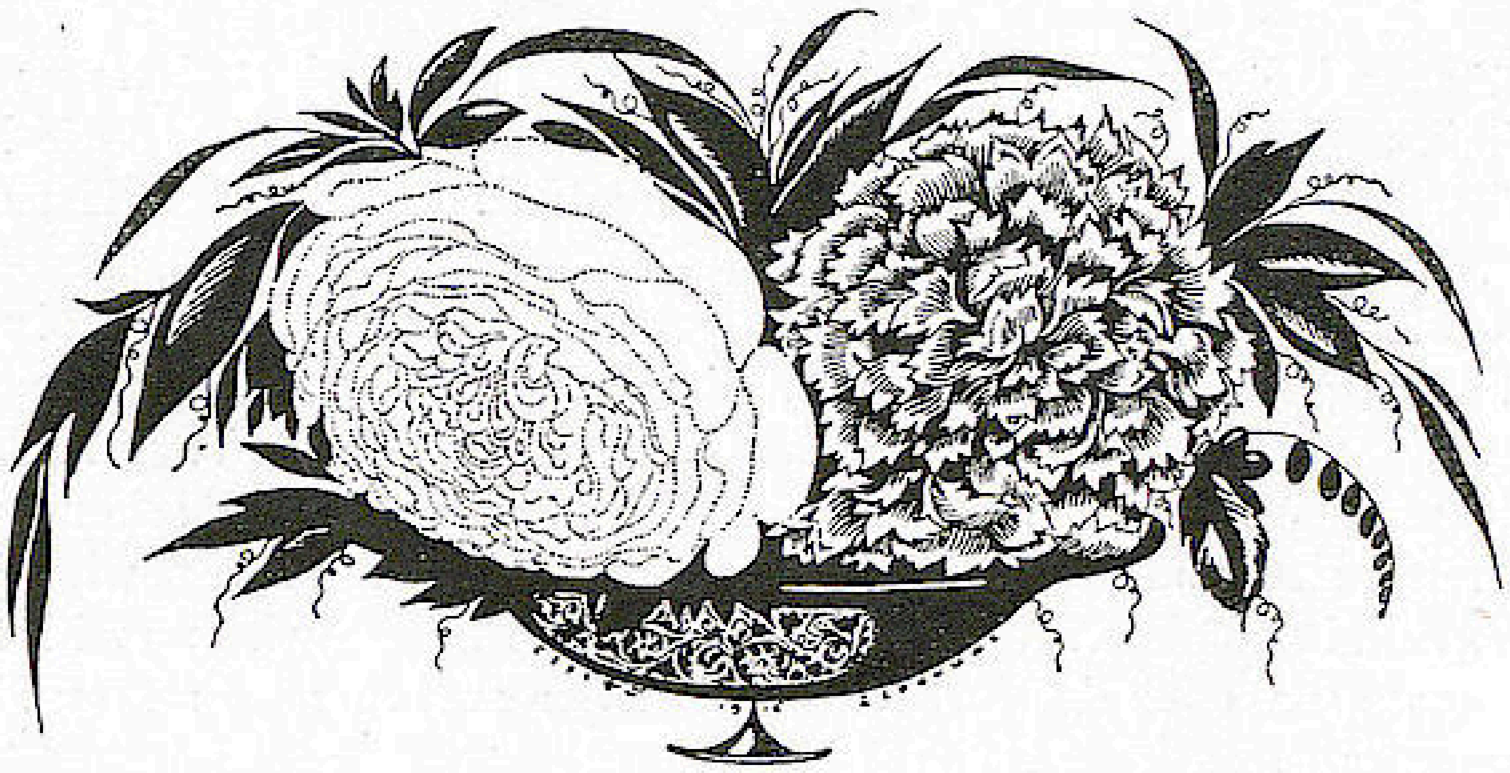
Wie fast alle italienischen Künstler, so beschäftigte sich auch Chirico eingehend mit den Arbeitsweisen und Theorien der Alten. Ums Jahr 1925 etwa besucht er wieder eifrig die Museen seines Landes und steht eine Weile ganz unterm Bann der Renaissancemalerei. Er malt Porträts, deren Realismus eine nicht sehr glückliche Ehe mit der Gestaltungsweise des Cinquecento eingeht.

In den Bildern der letzten vier Jahre kommt der alte Chirico, wenn auch gehäutet, wieder zum Durchbruch. Seine Palette ist differenzierter, die kompositionellen Einfälle sind mit mehr Raffinesse in Ausführung gebracht. Das unerschöpflich dünkende Inventar einer krausen Archäologie geistert vor den Augen des unvorbereiteten Beschauers auf der Leinwand. Mannequins zyklopischen Ausmaßes und von hierarchischer Gebärde halten die desperaten Trümmer und Fragmente eines in Eile geplünderten Forums auf den mächtigen Knien. Ein Raum mit einem Tisch als einzigem Möbel, auf dem Kapitäle, Giebelzierat und antike Objekte — verwunschene Beute eines Pompeji-Streifzugs — in kunterbuntem Nebeneinander existieren. Dann wieder springende, sich bäumende Pferde am Meeresufer, steil ragende Felsen und Tempelbauten als theatralischer Hintergrund.

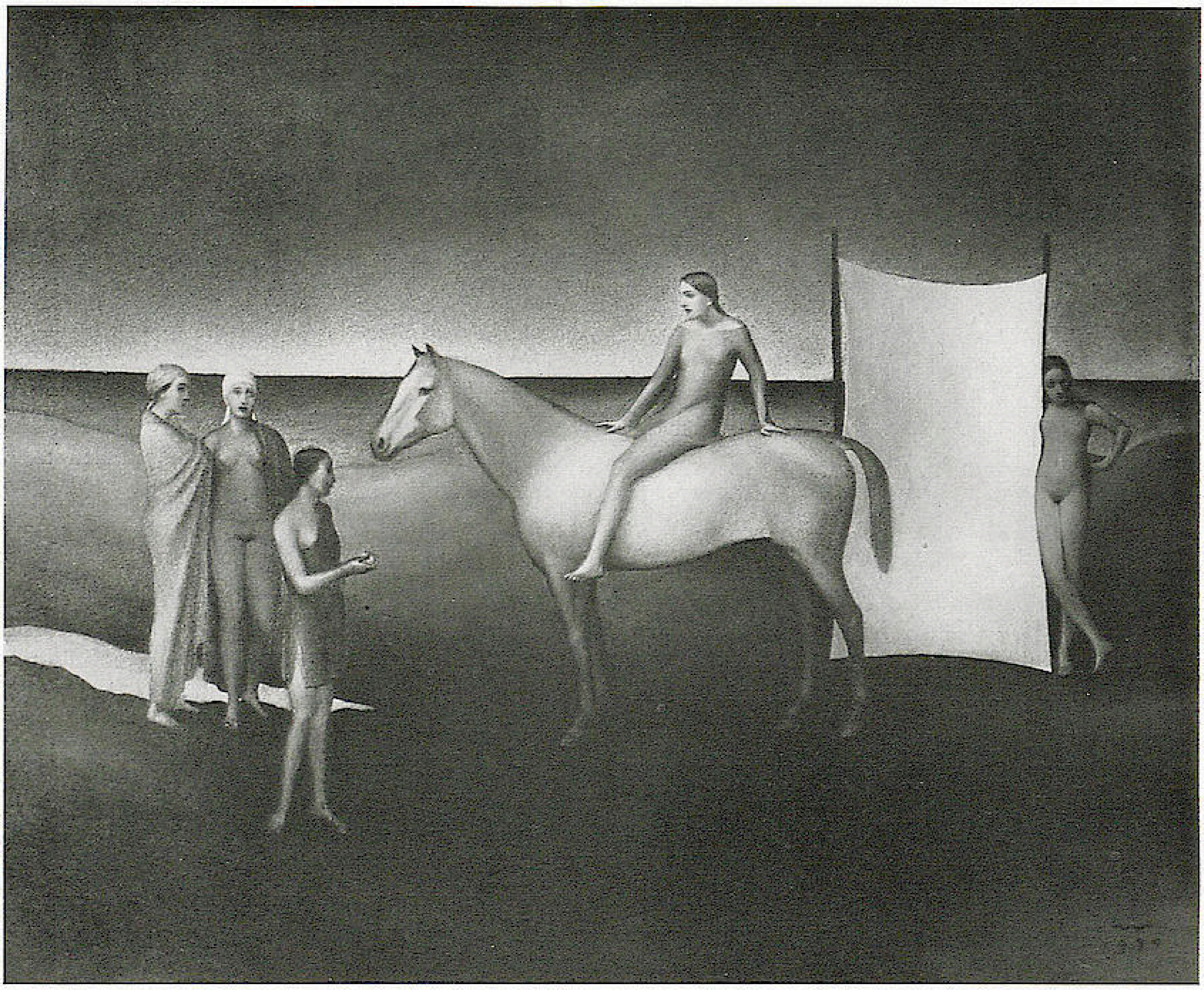
Die teils graphische, teils auf starken Schwarz-Weiß-Kontrasten beruhende Malweise ist evident. In voller Meisterung des Metiers erlaubt sich Chirico manchmal allzu leichte Kombinationen, die zu virtuosen Resultaten führen: ein Minus, das man Malern seines Umfangs ungern verzeiht.

Chirico ist das glänzende Beispiel, der besondere Fall des fatalen Gesamtaspekts der vom Gestern bedrohten und doch nur von diesem Gestern zehrenden italienischen Kunst. Er zieht daraus die richtigen Konsequenzen. Er befreit sich von einem übermächtigen Erbe, indem er die Möglichkeiten sucht und findet, die brauchbaren Elemente dieses Erbes mit denen seines eigenen Werkes zusammenzuschweißen. So spiegelt sich das Vergangene in seinen Bildern und wir nehmen es halb melancholischen, halb ironischen Lächelns hin. Über den mit Gegenwartsaugen geschauten Schädelstätten der Antike wölben sich, das Einst mit dem Heute versöhnend, die strahlenden Firmamente Griechenlands und Roms.

Heilmaier



SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

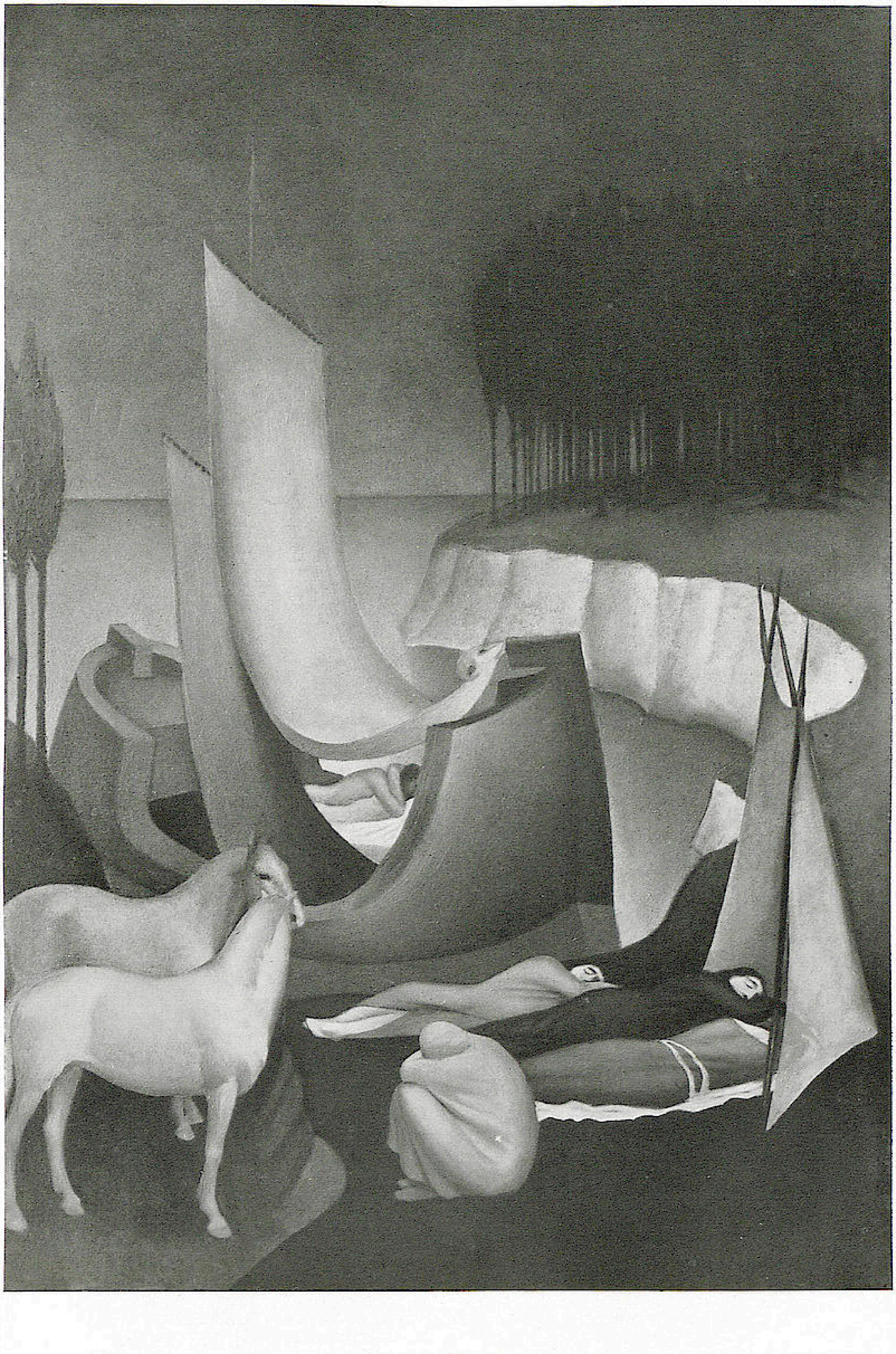


HANS WILDERMANN. FRAUEN AM MEER

NEUES VON HANS WILDERMANN

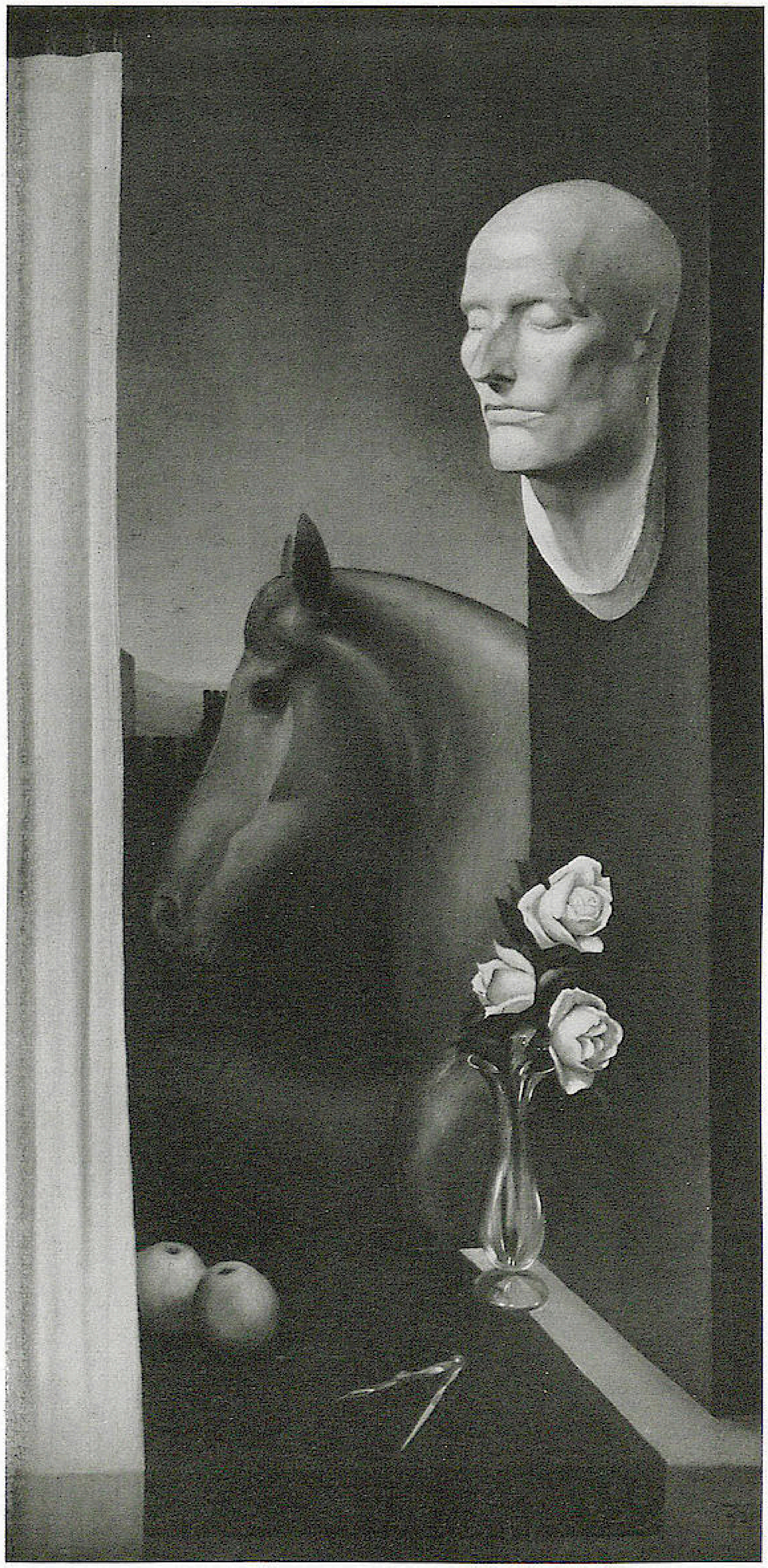
Es ist eine Eigentümlichkeit der Kunst von heute, daß sie, in Technik und Motivwahl, die Unrast und die Oberflächeninstinkte unserer Welt widerspiegelt. Wir schätzen sie aber gerade auch deswegen. Denn Kunst ist Zeitausdruck, ist geformte Zeit. Doch nicht alle Kunst einer Epoche ist das. Es gibt Künstler, die nicht die Wirklichkeiten schildern, von denen sie umgeben sind, sondern Träume von anderen Welten und Zeiten, besseren vielleicht, denn es sind immer Welten der Sehnsucht, längst vergangene oder dereinst kommende, die sie zu gestalten suchen. Auch solche Künstler gehören in das Gesamtbild ihrer Zeit. Sie sind sogar nicht daraus wegzudenken, so wenig, wie der Tag ohne die Nacht zu verstehen und zu ertragen wäre. Hans Wildermann ist einer dieser nicht zu entbehrenden Künstler. Er geht schon lange seinen Weg abseits vom Geschehen des bunten Tages. Seine Graphiken und Bilder entstehen in unseren Tagen. Aber sie sind ganz zeitlos. Und wenn man schon Verwandtes in der Kunstgeschichte suchen will, was sich immer finden läßt, dann wird man bis zu den gotischen Meistern zurückgehen müssen. Trotzdem ist ein unmittelbarer Vergleich nicht möglich, denn Wildermann steht tatsächlich allein am Rande

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. WILDERMANN. RECHTER FLÜGEL AUS DEM TRIPTYCHON „TRAUMALTAR“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS WILDERMANN. STILLEBEN. MALMAISON

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

jenes Geschehens, das man Gegenwart nennt. Er erlebt irgendwo etwas, in Griechenland (Traumaltar), in Scheveningen (Frauen am Meer) oder in Malmaison. Und das wird eins mit dem angeborenen Grundgefühl des Herzens und verbindet sich mit ihm zu einer bestimmten Vorstellung, die dann als Künstlertraum in Bildform Gestalt gewinnt. Wie im wirklichen Traum vermischen sich darin Dinge und Geschehnisse, zeitlich und örtlich Getrenntes ist auf einer Fläche vereint, und die erhabene Ruhe der Ewigkeit bindet und löst die Körper und den Raum. Mittlerin dazu ist die Farbe, ein außerordentlich fein abgewogenes Gegeneinander von Klängen vieler Schattierungen, die nicht nur Stimmungswerte, sondern auch aufbauende Elemente der malerischen Struktur sind. Alle diese Bilder sind übrigens letzten Endes Architekturteile, insoferne, als sie typische Wandbilder sind. Aber nicht nur in dem Sinne von rein dekorativen Farbenensembles, sondern sie sind darüber hinaus auch dazu bestimmt, die Enge des Raums in die Unendlichkeit zu weiten, durch die räumliche und gedankliche Tiefe ihrer Darstellungen. Richard Braungart

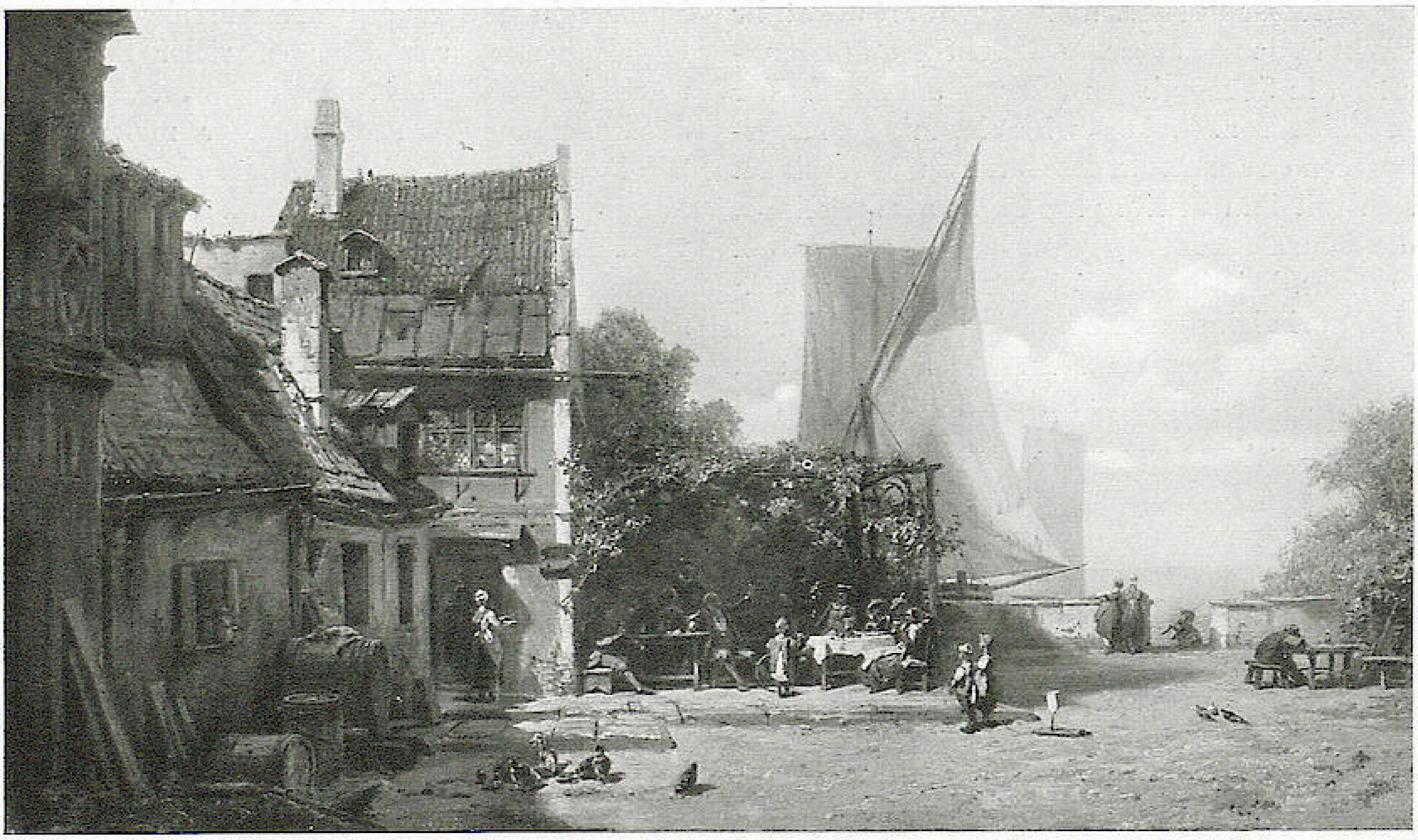
DIE SAMMLUNG MAX BÖHM

ZU IHRER VERSTEIGERUNG DURCH R. LEPKE, BERLIN

Wieder wird ein köstlicher Kunstbesitz in alle Winde zerstreut: die Sammlung Böhm in Berlin, eine der bedeutendsten, wenn nicht die bedeutendste Privatsammlung deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts, ist in weiteren Kreisen bekannt geworden durch die Ausstellung in der Preuß. Akademie der Künste in Berlin im Sommer dieses Jahres, eine Ehrung, die bisher kaum einer anderen Privatsammlung zuteil geworden ist und die dem Sammler die Anerkennung für die Tatsache sein sollte, daß er bedeutendste Mittel zur Förderung nur deutscher Kunst verwandte.
Mit einem seltenen Sinn für Qualität hat Max Böhm seine Sammlung aufgebaut. Ihr Kernpunkt ist der große Kreis um Leibl und Leibl selbst; vor allem hervorragend die höchst eindrucksvolle Reihe von 24 Meisterwerken Trübners. Von Leibl selbst vier Stücke; daneben Erlesenes von Thoma, Schuch und Sperl. — Besondere Liebe brachte Böhm dann dem Berliner Realismus und Impressionismus entgegen; Liebermann ist mit einer ganzen Entwicklungsreihe von 15 Bildern vertreten, ausgezeichnet auch Slevogt und Corinth. Im übrigen seien aufgezählt: Böcklin u. a. mit dem großen Kentaurenkampf, Erdtelt, Hodler, Albert von Keller, Ludwig Knaus, Spitzweg, Menzel mit einer Reihe von Stücken, auch mit herrlichen Zeichnungen, Uhde, Zügel.
Es ist gewiß in hohem Maße bedauerlich, daß die Stadt Berlin ihre Absicht, die Sammlung zu übernehmen, wegen Ungunst der Zeit hat aufgeben müssen.

ALOIS ERDTELT. BRUSTBILD EINES KNABEN
Auktion Sammlung Böhm bei Lepke, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL SPITZWEG. WIRTSCHAFT AM MEER

WILHELM TRÜBNER. KARTOFFELACKER BEI WESSLING

Auktion Sammlung Böhm bei R. Lepke, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CHINESISCHE JAGDSZENE. 17. JAHRHUNDERT. AUF SEIDE GEMALT

Aus dem Katalog der Sammlung G. Eumorfopoulos (London, Verlag Ernest Benn)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEBENSSYMBOLIK IM CHINESISCHEN BILD

Ein alter Mann reitet zur Jagd, begleitet von einem Knaben, der ebenfalls zu Pferde ist. Oben im Baum hat sich irgend etwas Spannendes ereignet*): ein seltener Vogel rief, ein Marder zeigte sich, wir wissen es nicht: wir sehen nur die aufmerksam hingewendeten Blicke der beiden Menschen.

So ist ein Alltagsgeschehen gegeben, in dieses legt der chinesische Maler nun die Tiefe seines Verstehens und formt ein Bild.

Es sind zwei Menschen da und zwei Tiere. Das größere Pferd trägt einen Alten mit weißem Bart, dies Pferd ist emsig und energisch bei der Arbeit des Schreitens, es stilisiert geradezu das Schreiten. Es ist ganz heiter lebendige Tätigkeit.

Diese klar im Außen daseiende Tierdynamik trägt nun einen Greis; einen Menschen, der ganz reif wurde; der die große Ruhe der Seele hat; der fest und unerschütterlich sicher schaut; der weiß, was er will; der die Dinge kennt.

Aber jetzt ist der Blick alles: wie dieser alte Jäger sieht und erkennt, das ist die große Beherrschung der Umwelt; der Weise reitet zur Jagd.

Und dann die zweite Gruppe: der Knabe auf dem jungen, kleinen Pferd. Den reißt rasch noch jeder Eindruck hin, er verdreht sich fast den Hals, er ist noch abhängig von den Dingen; neugierig, weich, erstaunt ist sein Gesicht. Und er hat ein Pferdchen, das spielend erst ins Leben tritt, noch wenig weiß es von Pflicht, es ist ein Lächeln über seiner Gestalt.

Es sind die großen Gegensätze des Lebens, die Endpunkte: das fröhliche junge Tier, trabend durch das Paradies, und das erwachsene Tier, das dient und arbeitet und seinen Beruf kennt, aber ihn mit einer Art Selbstgenuß exakt und präzis ausübt.

Und es ist der Mensch in der Hochblüte da: stark, klug, völlig überlegen zu Hause in seinem Reiche der Erde. Neben ihm der Knabe: das Suchen, das leicht zu Bewegende, das Hinwollen zu den Dingen.

Ein Wirklichkeitsbild! Und zugleich so zart aus dem Innerlichsten herausgeholt, daß es zu einem Symbol wird. Da ist Alter und Jugend. Da ist das menschlich Geistige, das doch brüderlich nahe ist dem tierisch Sinnlichen. Es ist eine geschlossene Welt, die jedes Geschöpf umfaßt. Es geht ein Leuchten von Güte durch dieses Bild. Ein großes, reines Verstehen.

In diesem Sinn ist alle chinesische Kunst ethisch. Die blühende, weiche Schale dient nur dem Ausdruck des geistigen Kernes.

Schon vor 3000 Jahren hat man im Osten diese Erkenntnis auch theoretisch gefunden: so lesen wir in dem uralten „Buch der Wandlungen" bereits von dieser Einheit des Geistigen und Materiellen, von diesen Grundgesetzen des Schöpferischen. Es ist die älteste Ästhetik der Menschheit, und da findet der Verfasser für das Wesen der Kunst ein feines, treffendes Zeichen: in dunkler Nacht wird am Fuße des Berges ein großes Feuer entfacht, und dieses Feuer erleuchtet nun den Berg; der Berg bleibt da in seiner Wirklichkeit, aber die Flamme gibt ihm klarere Umrisse, und zugleich etwas traumhaft Gesteigertes. So ist die Kunst: sie wirft über die Erdendinge ihren geistigen Schein, aber hebt damit, steigernd und verklärend, die Linien des Wirklichen nur schärfer hervor. So wie das Feuer in der Nacht den Berg überraschend aufglänzen läßt, so stellt der Künstler die Dinge in das neue erregende Licht seiner Geistkraft.

Diese Kunstlehre vom Symbolischen, selber als Symbol geformt, hat eine tiefe Wahrheit und kann uns helfen beim Eindringen in asiatische Form. Der Gegensatz des Realen und Idealen ist da ganz überwunden. Die Kunst ergreift das Wirkliche selber, aber erhöht es durch Geist. So daß mitten im Alltag eine zweite Welt sichtbar wird, die aus Seelensubstanz besteht und darum ewig ist.

Rudolf von Delius

*) Unsere Abbildung zeigt, um eine zu große Verkleinerung zu vermeiden, nur einen Ausschnitt des Bildes.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST HEINRICH ALTHERRS

Gibt es ein gefährlicheres Alter für den Künstler als um fünfzig herum? Zwanzig-, dreißigjährig, waren sie alle tüchtig, da trug sie die Zeitwoge. Noch die Vierzigjährigen repräsentieren zusammen, in einer Kette von Kameradschaft. Aber die Fünfzigjährigen werden von den Wellen der nächsten Generation schon umspült: da gilt nur, wer Fuß gefaßt hat, wer wächst. Und nichts menschlich Packenderes gibt es, als dieses fortgesetzte Wachsen eines Menschen in einem Alter, wo gemeinhin ein Stillstand, ja schon der Abbau beginnt. Alle nur Talentierten hören da auf, sie ersterben in Wiederholungen, gehen zugrunde in Manieren, aber die geistig Wachsenden ergreifen, wie die großen Bäume im Walde, die alten Buchen, die gewaltigen Eichen, die das volle Ausmaß, den Charakter in seiner ganzen Prägung vorführen. Neben dem Entzücken des ersten jungen Sprossens sind es gerade die Wunder der hohen Reife, die einen hinreißen in der Natur. Und ebenso in der Kunst. Rembrandt war immer vortrefflich, aber hinreißend ist der junge und wieder der späte Rembrandt, nach der Mitte seines Lebens, wo er sein Altern, wie früher sein Erwachen in leuchtendes Leben verwandelte.

Freilich scheint es in der neueren Zeit oft, als ob die Spanne zwischen diesen beiden Perioden allzu groß oder auch kaum erreichbar sei. Man liebt den frühen Beethoven, den jungen Böcklin, Hodler in seinem Beginn, solange das Talent noch in der Zeitwoge als frische Welle aufwallt. Aber den Sturz der Woge, den strengen Guß der Persönlichkeit, der im Umschlag aller Strömungen erfolgt, den versteht man nicht mehr, man „haßt" den späten Böcklin, und doch erweist sich da der ganze, der ausgereifte, der an das Letzte streifende Wuchs eines Menschen.

Heinrich Altherr ist heute ein Zweiundfünfziger. Eine Gesamtschau seines Schaffens vereinigte kürzlich in seiner Heimatstadt Basel gegen hundert seiner Werke. Das Beglückende, sofort Hinreißende war, daß dieser Künstler noch wächst, in einer tiefen inneren Entwicklung, die im sechsten Jahrzehnt seines Lebens die schönsten Vollendungen verheißt.

Er begann um die Jahrhundertwende zusammen mit einer ganzen Woge junger Basler Künstler, unter denen Carl Burckhardt, der Bildhauer, und A. H. Pellegrini, der Maler, weiterhin bekannt geworden sind. Er studierte in München, dann in Rom. Der harmonische Klang Maréesscher Kompositionen ist auf seinen frühen vielfigurigen Bildern fühlbar, die bald in Kirchen und öffentlichen Räumen (in Basel, Darmstadt, Karlsruhe, Elberfeld, Zürich) Eingang fanden. Schon 1906 wirkt er an der Karlsruher Akademie, von 1913 an in Stuttgart. Aber dieses äußere Raum-Gewinnen wäre nichts, wenn ihm nicht zugleich der innere gelänge. Noch immer ist der aus der toten Leinwand oder Mauerfläche auferweckte „Raum" das geheimste Wunder, mit dem ein Künstler beschenkt und beglückt. Wir leiden ja alle an Raummangel, äußerlich und innerlich; wir ersticken an der Dichte der zusammengeballten, gepreßten Erscheinungen, in denen wir leben, sei das die undurchdringliche asphaltene Straße, auf der wir gehen, oder der undurchsichtige entsetzliche Krieg, der alle Wände der Seele verhärtet oder zerrüttet hat. Man kann dies Raumverlangen wahrnehmen als Qual in den sich überstürzenden, völlig durchschneidenden, zersplitternden Körpern und Hohlformen der Expressionisten, man kann es wahrnehmen wie einen mit leichter, faltenglättender Hand unternommenen Trostversuch in den sauber abgemessenen Bildräumen der „neuen Sachlichen". Bei Altherr ist der Raum etwas viel Intimeres; er beruht ganz auf der Farbe, auf ihrer Nähe oder Ferne, Kälte oder Wärme, süßer Sammlung oder spröder Zerstreuung, fast möchte man sagen auf dem Dürsten oder Sattsein seiner Farbe.

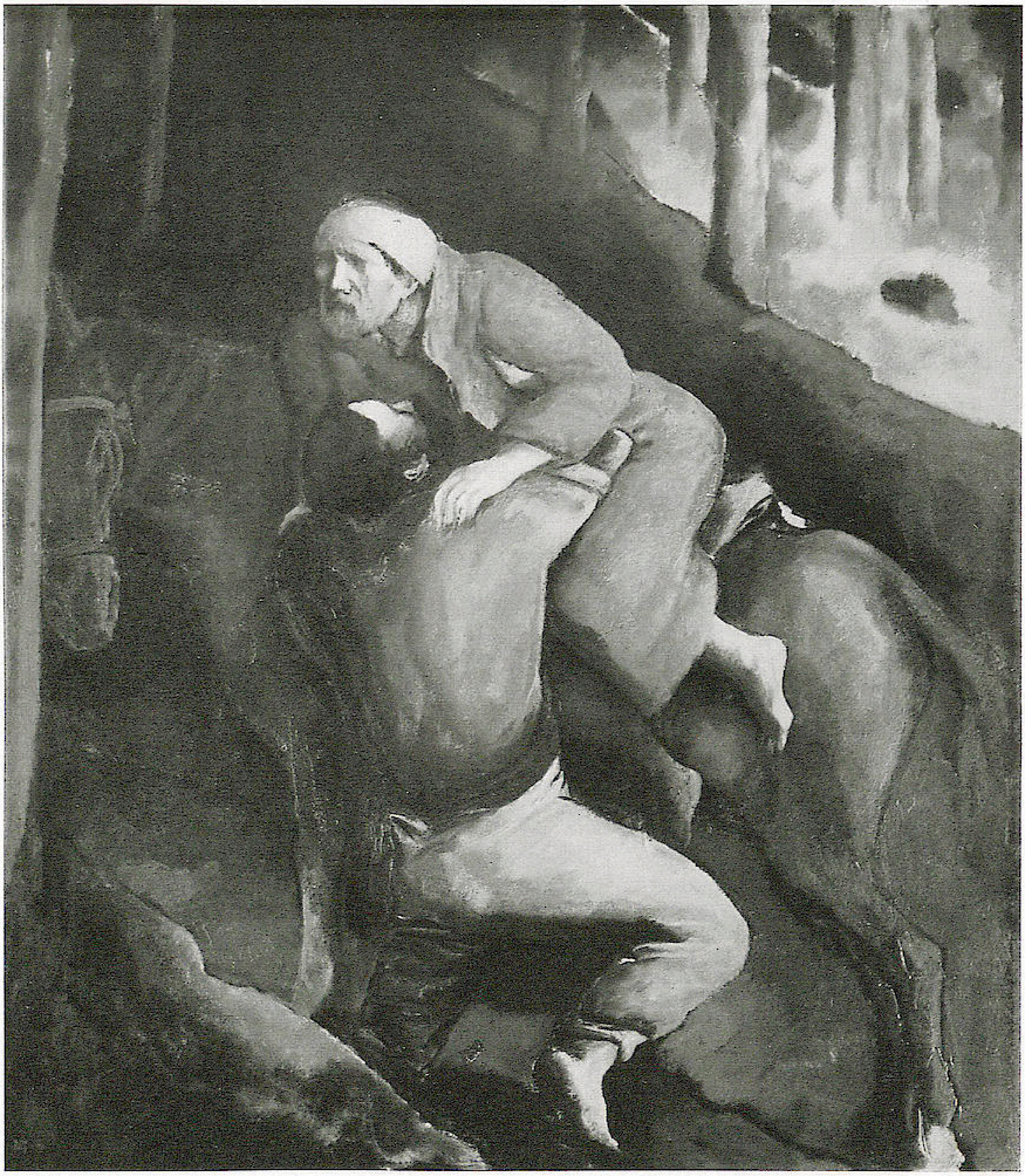
Es ist ein instinktiver, ein mit allen Sinnen wahrgenommener Raum, so wie ein Tier Raum „spürt", niemals als eine doch immer höchst intellektuelle Zusammenfassung perspektivischer Linien, sondern anders, urhafter, als Gebundenheit an die Stelle, wo es trinken kann, oder als furchtbarer Druck und Drang, die Flur in Furcht, in Not zu durcheilen, in solchen Gegensätzen, die das Geflecht seiner Tage und Nächte schaffen. Und ist unser Inneres (das, was man früher „Seele" nannte) nicht ebenso sehnsüchtig nach der eigenen Stelle und Einstellung oder flüchtig und furchtsam wie ein Tier? Diesen psychischen Raum kann die Farbe vermitteln.

Altherrs Farbe hat etwas Fließend-Flüssiges, wie schweres Wasser, das über einen hereinbricht. Das ist der Eindruck, der den Beschauer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH ALTHERR. DER FLUCH. II. FASSUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH ALTHERR. DER BARMHERZIGE SAMARITER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HEINRICH ALTHERR. DER FLUCH. I. FASSUNG

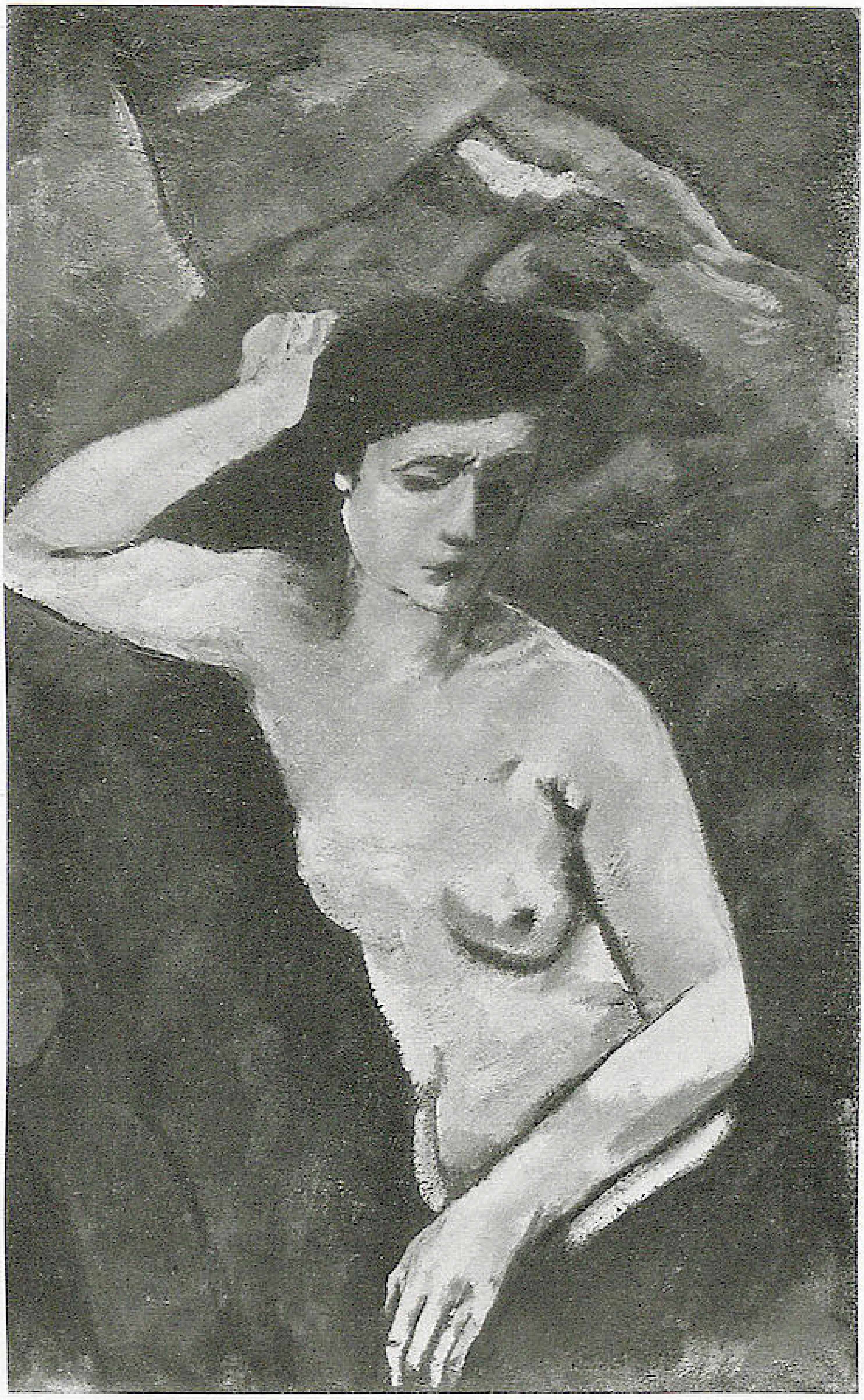
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. ALTHERR. BILDNIS DER SCHWESTER DES KÜNSTLERS

fast überfällt. Man taucht hinein in Erlebnisfarben. Und man knüpft diese Eindrücke kaum mehr an etwa an das Grün, Gold, Blau oder Rot der Natur (nicht an die Außenwelt), sondern man möchte sagen näher an das Innere, an das fühlende, schauernde oder mitlebende Blut. Die Farbe eines Malers, der vom Inneren ausgeht und das Menschliche zu geben sucht, muß ja am ehesten anknüpfen an das Blut. Das Bleichwerden oder das Erröten, das Leersein von Hoffnungen oder das Erstrahlen wie unter einer inneren Befeuerung, macht den Ausdruck seiner Gestalten aus. Er kommt vom Blut her.

Solche fühlbare Tiefe des Raums war nicht von jeher in Altherrs Bildern. Die genannten ersten, vielfigurigen hatten ihn nicht. Ein „Einzug in Jerusalem" z. B. ist wie eine Wand von harmonisch gestellten, vorüberziehenden Gestalten, aber eine Wand, durch die man kaum hindurchdringen wird. Schon bereitet sich der Raum vor im Thema von „Orpheus und den Mänaden", da ist der Einzelne schon da, der Einsame, der Erlebende, der sich und seine Stelle in der Welt „erleidet". Man kann in Altherrs Bildern einen Prozeß der Individuation miterleben, der immer mächtiger wird. Der einzelne, der den vielen zuwider ist, das ist bis

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH ALTHERR. WEIBLICHE HALBFIGUR

heute ein Thema seiner Malerei geblieben: „Der Verfolgte".
Wie Altherr an diesen inneren Raum rührte, erloschen zunächst alle Farben. Es war erschreckend, wie — mit dem Eintritt des Krieges — der Maler immer grauere, dunklere Bilder zu zeigen hatte, den „Gefangenen", den „Kranken Dichter", „Zweifler", „Propheten" in schauernder Einsamkeit, scheinbar mitten im „Nichts" darinnenstehend oder als „Urrhythmus" schwebend. Nur die mächtige Gebärde, die Gewalt des Lebensverlangens hielt diese Gestalten in Fassung. Die Farben des „allgemeinen Raums" löschten aus, wie in lauter Nacht hinein ging der Künstler in den Kampf mit sich und der Welt. Und dann blühte langsam, wie von innen her, eine Farbe nach der andern, voll der gefühltesten Werte auf, dürstend, hungernd,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Rettung suchend, fast ertrinkend, Heilung hoffend, um neuen Erdboden ringend.

Sprechen wir all diese Grade elementarer Beteiligung am Leben aus — so haben wir damit die Bilder genannt, die Altherr in einer überraschenden Folge großen „epischen" Gestaltens in den letzten Jahren geschaffen hat: da ist der „Dürstende", der inmitten einer Wüste Wasser findet, alle Wüstenfarben saugen sich gleichsam heran an den kühlen blauen Fleck Wassers. Da ist „Elias, von den Raben gespeist". Da sind die „Schiffbrüchigen" (Öffentliche Kunstsammlung Basel). Da ist der „Barmherzige Samariter", den das Helfenwollen fast mehr vor innerer Bewegung als wegen der Schwere des Verunglückten „in die Knie drückt". (Zwei Fassungen, in der Stuttgarter und in der Darmstädter Galerie.) Da sind die „Heimatlosen" und auch der „Ruhelose Wanderer", erschütternde „russische" Gestalten, die in Erde und Himmel zugleich hineingreifen, um wieder wurzeln und wieder blühen zu können.

Eigenartig, man sieht (in heroischer Steigerung) eine lange Reihe von lauter Bildern mit männlichen Gestalten. Aber, es sind auch die weiblichen da, nur wieder ganz für sich, und so erfahren auch sie wachsende Potenz, als ob es sich um Sibyllen oder Prophetinnen handelte. Zunächst darf die „Frau mit dem Azaleenstock" nicht vergessen werden, vielleicht das wichtigste Bild, an dem Altherr seine Farbe, seinen Raum gefunden hat. Eine ganz Verlassene malt er, bleich wie jemand ist, dem vor Verlassenheit alles Blut aus Antlitz und Händen zum Herzen zurückfloß. Und neben ihr „blüht" ein Azaleenstock! Wie ein Komponist einen schönen glücklichen Akkord hinsetzt, voll von blühender Gegenwart und gleich dazu, nur

HEINRICH ALTHERR

DER RUHELOSE WANDERER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 46, Heft 6, März 1931

HEINRICH ALTHERR. LINKE HÄLFTE DES MONUMENTALGEMÄLDES „HINWEIS AUF DIE GÖTTLICHE GERECHTIGKEIT“

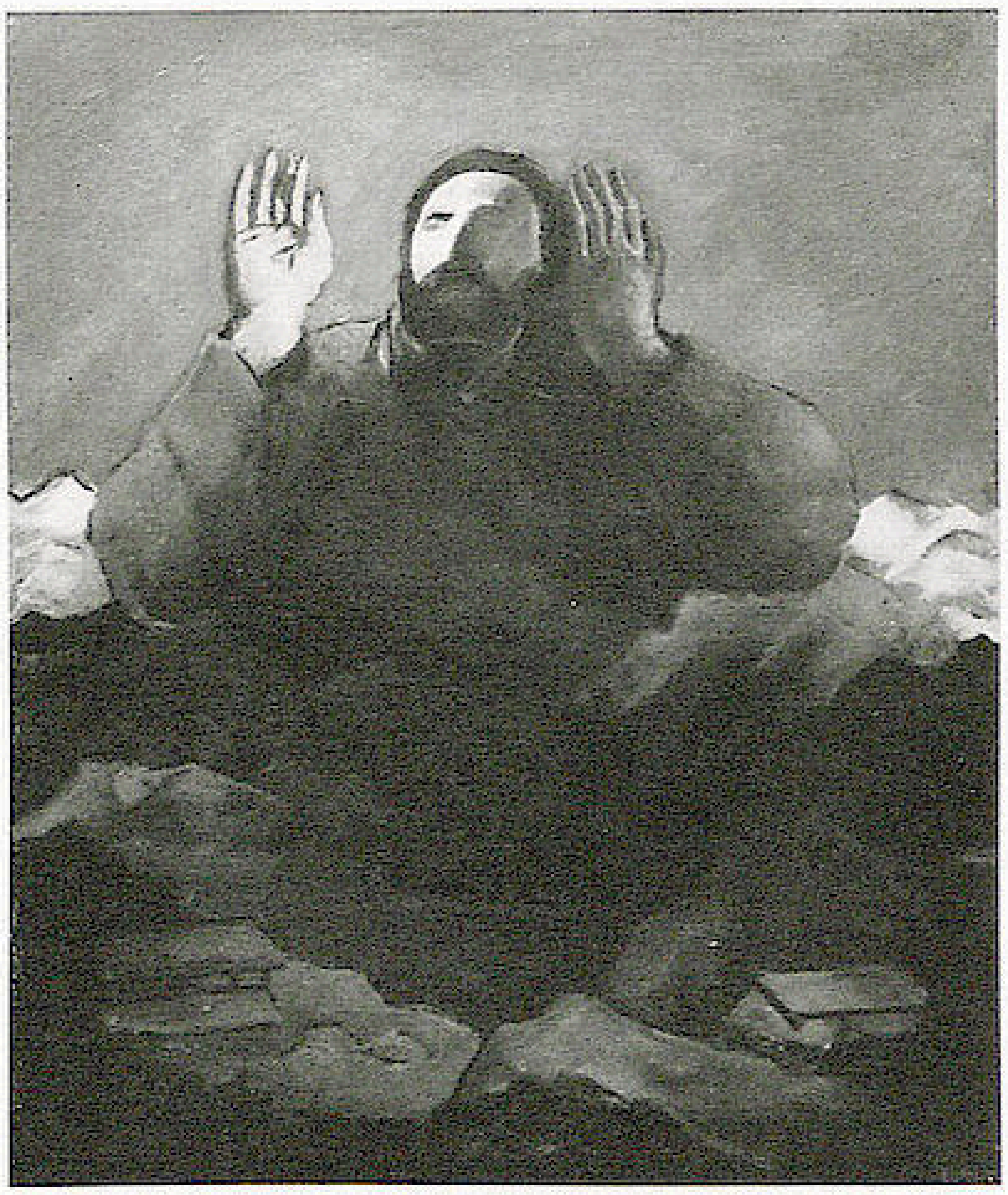
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

durch wenige andere Töne hervorgerufen, die Brechung des Akkordes, so ist dies Beieinander von Azalee und Frauenantlitz, die blühende und die bleiche Farbe. Mit solchen Erlebnissen bekommt Altherrs Farbenwelt eine innere, sittliche Gewalt. Das Meisterbeispiel dafür ist das „Böse Zureden", Altherrs vielleicht bestes Bild: das junge Mädchen, nackt, enthüllt in seiner Blüte und nebenzu die verdorrte Alte, deren braunes Gesicht nur von unedlem Licht erglüht. Die eine Farbe will die andere anstecken.

„Episch" nannten wir solche Umsetzungen elementarer Empfindungen in Gestalt und Farbe. Man darf direkt an den größten Epiker unserer Tage, an Hamsun, erinnern. Vom „Hungern" ging jener aus — „Hunger" sein erster Roman. Bis in den „Segen der Erde" baute dann Hamsun seine Welt, seinen „Raum" großartig episch aus. Beim Maler erstaunt uns eine solche epische Leistung noch mehr als beim Dichter. Wir sind fast nur noch Skizzen — oder Konstruktionen gewohnt. Wann aber vermag ein Maler von innen her seiner Farbe wieder eine sittliche, uns im reinsten Wesen beschwerende oder befreiende Gewalt zu geben? Altherr konnte dies; sein riesiges, ursprünglich für einen Gerichtssaal gemeintes Gemälde „Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit" bekommt die so still und ernst wirkende Sprache der Erlösten und Verdammten zu allermeist aus den vor dunkler Nacht ausgebreiteten Farben. Die fluchenden Engel des großen Gemäldes haben sich weiter entwickelt in die verschiedenen Fassungen des „Fluches". Zerstört er nicht auf diesen Bildern gleichsam direkt bildlich den alten Raum — die wankende Erde, die brennenden Häuser, aus denen zu Adam und Eva gewordene Menschen entfliehen? Aber mit seiner Farbe baut der Maler zugleich in uns einen neuen Raum auf.

Es braucht kaum einen Hinweis, daß ein solcher Künstler auch die Porträts von Lebenden, namentlich von „Einsamen" (Dichtern, Schauspielern, Malern, Gelehrten) hat packend schaffen können. Wer in der Basler Ausstellung des Künstlers von nichts sonst getroffen wurde, den hielt das Bild des „Vaters" fest, ein aus der Erinnerung geschaffenes Bild des Vaters Altherrs: Der Vater, ein Greis, der die Hände faltet und die Augen schließen will. Der Vater, von dem des Sohnes Leben ausging und in dem das Leben aufhört. Tod und Leben sind gesammelt. In jedem Bilde Altherrs schließt sich ein Kreis. Sobald dem Künstler diese Schließung gelingt, fließt sein Blut lebendiger, rinnt seine Farbe. Er bildet „Raum", er schenkt uns in der bedrängten eine neue Welt.

Walter Ueber Wasser



H. ALTHERR. DER GEIST DER BERGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANSELM FEUERBACH UND JOHANNES BRAHMS

(Fortsetzung aus dem Februarheft)

Mit einer leidenschaftlichen Hingabe, die bei ihm selten war, machte er für Feuerbach Propaganda. Den federgewandten Allgeyer wußte er zu bestimmen, einen großen Aufsatz über den nach wie vor gegen Gleichgültigkeit, Unverstand und Intrige schwer ringenden Künstler zu schreiben. Anfang 1872 schrieb er ihm nach Eingang einer neuen Feuerbach-Sendung: „Im Frühjahr will ich Dir Dank sagen und Dir erzählen, was mir Dein herrliches Geschenk bedeutet. Heute will ich Dir nur mit drei Worten sagen, daß auch andere Leute entzückt sind von unserem Meister ... Daß Du nicht nur die prachtvollen Bilder so schön photographierst, sondern auch den Leuten darüber etwas Gehöriges sagen wirst, ist vortrefflich.“ Durch den Erfolg seines Aufsatzes ermutigt, schrieb nun Allgeyer noch zahlreiche weitere Feuerbach-Aufsätze und als letzte und belangvollste Arbeit seine umfassende Feuerbach-Biographie. Inzwischen verbreitete Brahms seine photographischen Blätter unter Freunden und Bekannten und bereitete auch sonst in rührender Fürsorge allenthalben, vor allem aber in Wien, seinem Wohnsitz, den Boden für den großen Unverstandenen.

Auch bei einer weiter für Feuerbach wichtigen, ja ihn zunächst sogar über die Maßen beglückenden Tat hat er aller Wahrscheinlichkeit nach die Hand im Spiele gehabt. Hofrat von Eitelberger in Wien, der einflußreiche Kunstgelehrte und Schöpfer des „Österreichischen Museums“, war ihm gut bekannt. Bei ihm bohrte er so lange für den großen Freund, bis Eitelbergers Interesse sich zur Begeisterung verdichtete. Eitelberger aber ist es dann hauptsächlich gewesen, der gegen alle Schikanen feindlicher Elemente Feuerbachs Berufung nach Wien durchgesetzt hat. Anfang August 1873 erhielt der Maler einen glänzenden Ruf als Professor und Vorstand der neu zu errichtenden Meisterklasse für Historienmalerei an die Kaiserliche Akademie der bildenden Künste in Wien und nahm hocherfreut an. Es war die erste in wahrhaft ehrender Form erfolgende offizielle Auszeichnung, die ihm, nach einem zwanzigjährigen künstlerischen Schaffen ohnegleichen, zuteil wurde. Das Deutsche Reich, sein Vaterland, hatte ihn nicht nur nicht gefördert, sondern geradezu mißachtet. „Von der Heimat geächtet und verbannt“, schrieb er einst, „kann ich das Rätsel des Nichtverkommens nur in meinem biegsamen und doch starken Naturell gelöst finden, oder besser gesagt, die Rasse hat mich gerettet und die Kunst.“ Nun huldigte ihm Österreich. Seine Not schien geschwunden, der Ruhm endlich errungen. „Die Wahrheit zu sagen“, jubelte er Anfang Oktober 1873 in einem Brief an seine Mutter, „war ich nie so heiter und fröhlich wie jetzt. Was habe ich noch zu sorgen? Glück und Gelingen liegen in meiner Hand. Talent und Stellung habe ich. Diese Woche geht es an die Arbeit.“

Aber die Hoffnung war trügerisch. Fast zwei Jahrzehnte hatte er in unbeschränkter künstlerischer Freiheit gelebt. Rom, sein Dorado, hatte ihm nicht nur einen vorbildlichen Arbeitsraum und ein unvergleichliches Menschenmaterial, sondern neben einer klassischen Natur auch die anregende Atmosphäre einer großen Kunstüberlieferung geboten. In Wien fand er wenig davon, er war in eine der buntesten und bewegtesten der modernen Großstädte versetzt, fremd, unerfahren und noch dazu nun durch ein Amt gebunden. All das drückte, obwohl ihn seine Schüler vergötterten und das Ministerium seinen Wünschen in ehrendster Weise entgegenkam, bald schwer und immer schwerer auf seine ungeduldige, sensible Natur. Dazu kam der Neid und die Scheelsucht der Kollegen und die Mißgunst der einseitig eingestellten Presse, auch seine in solcher Lage verhängnisvolle Neigung, allen gegenteiligen Erfahrungen zum Trotz die Welt in Sachen der Kunst immer wieder in rosenrotem Licht zu sehen und ihr seine eigenen geläuterten Ansichten zuzutrauen. Vom Schein der glückverheißenden Umstände verführt, spann er sich in den Glauben ein, daß seine zwei neuesten Schöpfungen, die er sofort ausstellen wollte, einen unbestrittenen Erfolg haben mußten. Es war sein zweites Symposion (Gastmahl des Plato) und die Amazonenschlacht, beides hochbedeutende, aber zufolge ihrer Sonderart nicht leicht zu fassende Schöpfungen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Und leider war es nun ausgerechnet Brahms, der ihn vor allzugroßem Vertrauen warnte und ihm riet, zunächst Einfacheres auszustellen, dann eine vorsichtige Steigerung eintreten zu lassen und sich so erst nach und nach in die Gunst des Publikums zu setzen. Feuerbach hatte ihn sofort in Wien aufgesucht. Das Verhältnis zwischen ihnen schien enger und vertrauter werden zu wollen. Er beabsichtigte, den Charakterkopf des Freundes zu malen und damit neben den zwei großen Werken den Wienern als Huldigung das Bild eines ihrer künstlerischen Lieblinge zu verehren. Brahms, der sich den Versuchen von Malern, ihn ihren künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen, bisher stets entzogen hatte, fügte sich diesem Großen gern. Die Sitzungen begannen, und mehr als einmal ist er damals die vielen Treppen zu Feuerbachs Atelier hinaufgestiegen. Da kam bei einer dieser Sitzungen seine Mahnung. Sie war von treuestem freundschaftlichem Gefühl eingegeben. Brahms kannte Wien aus eigenster Erfahrung, schreibt Allgeyer. Sie hatten ihn bei seinem ersten Auftreten mit lärmendem Protest empfangen. Inzwischen war er durch kluges Verhalten einer ihrer erklärten Lieblinge geworden. Vertraut mit weiten Kreisen, war er über die Stimmung genügend unterrichtet, um zu wissen, daß auch Feuerbach mit seiner ernsten Kunst bei den Einheimischen vorerst nur auf geringes Verständnis zu rechnen hatte. Es war sehr bezeichnend, daß von den Wiener Künstlern, Makart an der Spitze, nicht ein einziger ihm Gegenbesuch gemacht hatte.

Aber eins hatte Brahms übersehen, nämlich die Wirkung, die sein Rat auf die stolze, so sonderbar empfindsame Künstlerseele Feuerbachs hervorbrachte. Es kostete Feuerbach Tage, bis er wieder schaffen konnte. Denn das treibende Moment, die Stimmung, war dahin. „Brahms hat mir wieder einen Abend verdorben", schrieb er am 3. November empört an die Mutter und an einem der nächsten Tage, ruhiger und doch noch immer ablehnend: „Brahms war ich mit keinem Worte böse, aber die Leinwand (Brahms Porträt) habe ich einstweilen beiseite gestellt." Die Arbeit wurde nicht wieder aufgenommen, obwohl die Beziehungen zwischen ihnen sich bald wieder sehr freundschaftlich gestalteten. Als später Feuerbach auf den Gedanken zurückkam, versagte Brahms. Er hat es dann, als Feuerbach tot war, bitter bereut und sich in der Folge nie dazu verstanden, einem Maler zu sitzen; selbst Lenbach schlug er es ab. Nur eine Karikatur von Brahms hat Feuerbach noch gezeichnet, und zwar auf einem Bogen mit anderen zusammen, die zu einer bei Gause in Wien verkehrenden Stammtischgesellschaft von Künstlern, Gelehrten und Literaten gehörten. Dies Bild hat er Brahms geschenkt, doch ist es leider durch die Schuld eines Dritten, dem es Brahms geliehen hatte, verlorengegangen.

Die Ausstellung der beiden großen, aber für die Menge schwer zu fassenden Feuerbachgemälde fand statt. Und Brahms behielt recht: sie versagten! Die schlichte Hoheit der Feuerbachschen Kunst kämpfte vergebens gegen den lauten, äußerlichen Prunk des Makartschen Farbenrauschs, der damals in Wien die Herrschaft führte. Und daneben triumphierten Neid und Professorendünkel. Die zuchtlose Wiener Tageskritik fiel über die Bilder her wie eine Meute Hunde über Edelwild. Ein Strom von Verachtung, Spott und Schmähungen ergoß sich über den Maler, den die Aufregungen über diese Widerwärtigkeiten schließlich seelisch und körperlich schwer schädigten. „Ich bin nicht derart", hatte er schon 1863 geschrieben, „daß ich leicht versinke, aber meine Natur ist zu fein organisiert für jahrelange Kämpfe." Angeekelt von all den „dekorativen Phrasenmenschen" rettete er sich so oft, als es sein Amt erlaubte, nach dem Süden. „Gottlob", rief er 1877 wie erlöst aus Rom, „ich stehe nach den häßlichen Kämpfen wieder auf meinem Boden, ein zweiter Antäus. Der erste hatte wenigstens einen Herkules, der ihn erwürgte, mich wollte die enge deutsche Vortrefflichkeit ersticken." War er dann wieder in Wien, so rettete er sich vor seiner inneren Zerrissenheit oft in Konzerte, und vor allem die Brahmssche Kunst brachte ihm neben der der Klassiker Stunden reinsten Glücks.

Brahms selbst half, wo er nur konnte, warb für ihn mit unveränderter Zähigkeit, munterte ihn auf, redete ihm zu, aber ohne großen Erfolg, so sehr er es ihm auch dankte. Im Mai 1875 schrieb er an seine Mutter nach Heidelberg: „Brahms gesprochen, er kommt nach Heidelberg. Er hat seine Stelle niedergelegt, da Herbeck, der von der Oper abgegangen, um seine Stelle intriguierte. So geht es in der Welt!" Im Februar vorher hatte er seine Italienreise fröhlich dankbar im Brahms-Pelz angetreten. Waren beide in Wien, so verkehrten sie viel zusammen. Und Brahms kämpfte unermüdlich weiter gegen den Feuerbachschen Trübsinn. Schon bald aber schrieb er an Allgeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

resigniert: „Ich suche ihn recht oft in seinem Haus vergebens. Soviel ich weiß, verbringt er viel Zeit in Wirtshäusern, wohin ich freilich nicht viel suchen gehen kann.“ Dann faßte er ihn aber doch wieder und brachte ihn vor allem in den fröhlichen Kreis bei Gause. Dort brach auch zuweilen die zweite Natur Feuerbachs durch, die heitere, froh genießende, die den Scherz liebte und sich den Freuden einer edlen Geselligkeit hingab, und die Musik war gewöhnlich das Heilmittel, das den Bann hob, der sein Gemüt beklemmte. Durch Taktlosigkeiten zweier niedriger Spottnaturen wurde ihm leider auch diese Stätte der Freude verleidet. Mit dem einen, einem vertrauten Freunde, ist Brahms deswegen für immer auseinandergekommen.

Als Feuerbach nach Aufgabe seiner Stellung Wien für immer verlassen hatte und in Venedig lebte, ersah man schon aus Äußerlichkeiten, daß er die so licht und hoffnungsstark begonnene und so tiefschmerzlich und trübe zu Ende gegangene Wiener Zeit nicht verwinden konnte. Was der von der Natur gröber geschnitzte Brahms leicht ertragen hatte, brachte ihm schließlich das Verderben. Er hatte allerdings auch fast sein ganzes Leben unter Verkennung leiden müssen. „Die Anweisung auf die Nachwelt“, klagte er, „ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf wie die Pflanze des Lichts der Sonne zum Wachsen.“ Am 4. Januar 1880 ist er in Venedig einsam am Herzschlag gestorben.

Brahms' ungeheure Erschütterung läßt sich schon daraus erkennen, daß er der schwergeprüften Mutter kein Zeichen der Teilnahme zu geben vermochte. Es schien ihm unmöglich, mit Worten das auszusprechen, was er fühlte. Aber nicht lange danach schuf er im Gedenken an den Freund ein Meisterwerk, nämlich die Vertonung von Schillers „Nänie“, auf die Hanslick später den Ausspruch angewandt hat, den Feuerbach über sein Bild „Poesie“ getan hatte: „Es ist kein Bild nach der Mode, es ist streng und schmucklos. Ich erwarte kein Verständnis dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer sich die Mühe nimmt, es lange anzusehen, den wird daraus etwas anwehen, als ob das Bild kein Bild unserer Zeit sei.“ Auf Feuerbachs geliebter Antike bauen sich Schillers erhabene Worte auf. Und ein „bedeutungsvoller Zufall“ wollte es außerdem, daß gleich das erste mythologische Beispiel Schillers: Orpheus, der Eurydike dem Schattenbeherrscher entführen will, eines seiner herrlichsten Bilder berührt. Gab es also eine beredtere, schönere Totenklage für den großen Heimgegangenen als die Vertonung dieses Gedichts?

„Hochgeehrte Frau!“, schrieb Brahms an Henriette Feuerbach, „Erlauben Sie, daß ich ohne weitere Vorrede Ihnen eine Bitte vortrage. Ich habe in der letzten Zeit das Gedicht ‚Nänie‘ von Schiller für Chor und Orchester komponiert. Gar oft mußte ich, wenn mir die schönen Worte durch den Sinn gingen, Ihrer und Ihres Sohnes gedenken, und ich empfand unwillkürlich den Wunsch, meine Musik seinem Gedächtnis zu widmen. Damit dies ein äußeres Zeichen habe, erlaube ich mir die Frage, ob ich das Stück, falls ich es veröffentliche, Ihnen zueignen darf. Es ist möglich, daß Sie das nicht wünschen, ja daß Sie sogar nicht gerade gern an mich erinnert sind, denn u. a. haben Sie in einer Zeit, in der Ihnen gewiß viele Zeichen der Teilnahme wurden, von mir kein Wort gehört. Und doch werden wenige herzlicher Ihrer gedacht haben und gewiß wenige Ihren herrlichen Sohn ernstlicher verehren als ich. Falls mir Ihr Wohlwollen ein wenig erhalten blieb und falls es Ihnen kein unangenehmer Gedanke ist, Ihren und den Namen Ihres Sohnes mit dem meinen in der angedeuteten Weise verbunden zu sehen, bitte ich um ein Wort der Einwilligung. In hoher Verehrung Ihr ergebener Johannes Brahms.“

Henriette Feuerbach sagte zu. Im Frühjahr 1886 war sie mit Brahms das letztemal zusammen. In Berlin unter Joachim hat sie im gleichen Jahre die „Nänie“ erklingen hören. 1892 ist sie hochbetagt gestorben, von Brahms bis zuletzt hoch verehrt und bewundert.

Um ganz wenige aber hat er tiefer und leidenschaftlicher getrauert als um ihren Sohn, den großen, hochgesinnten Schüler der Griechen, der sich, trotz aller Freundschaft, auch ihm im Letzten versagt hatte. Er erlebte noch mit schmerzlicher Freude, wie der Ruhm des Freundes endlich emporstieg. Das Buch Allgeyers hat er mit Inbrunst gelesen. Es erschien ihm „so ganz erfüllt von seinem stillen, schönen, ernsten Geist, als wär's ein Stück von ihm“. Als er 1897 heimgegangen war, konnte sich Allgeyer in einem Gedenkworte tiefbewegt glücklich preisen, „im Lichte des schönen Doppelgestirns Feuerbach und Brahms“ den größten Teil seines Daseins gewandelt zu sein.

Dr. Konrad Huschke-Weimar

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH VON AMERLING. DIE WITWE

Ausstellung Wien

DIE SCHÖNE WIENERIN IN BILDNISSEN VON 1800 BIS 1850

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE NEUMANN & SALZER, WIEN

Bildnisse schöner Frauen sind nicht immer auch schöne Bilder. Aber in diesem Falle hat die Aufgabe der Schaustellung eine auch in künstlerischer Hinsicht durchaus befriedigende Lösung gefunden. Dafür bürgt auch die Mitwirkung von Dr. Grimschitz der Staatsgalerie, dem besten Kenner der Altwiener Malerei. In gewisser Hinsicht bedingt übrigens schon die zeitliche Abgrenzung ein höheres Qualitätsniveau. Es ist die gute Zeit der Altwiener Kultur des Vormärz, die Zeit der Beethoven und Schubert, der Grillparzer, Lenau und Raimund, die Zeit auch der guten Altwiener Malerei von Füger bis zu Waldmüller. Die Frauen, deren Schönheit in mehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

1790 † 1849

MORIZ MICHAEL DAFFINGER. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

Ausstellung „Die schöne Wienerin", Wien

als hundertfünfzig Bildnissen gezeigt wird, treten gewissermaßen als Repräsentantinnen dieser verfeinerten Lebenskultur auf; ihr Reiz ist daraus erblüht und hat anregend und gestaltend darauf eingewirkt.

In der reichen malerischen Tonfülle des ausklingenden Barock zukunftweisend die Ouvertüre: Bildnisse vornehmer Damen von Lampi, Grassi und Füger. Vornehm gepflegte Lebensformen, verfeinerte Kulturtradition. Im wesentlichen ein auf das neugebildete bürgerliche Wienertum der Biedermeierzeit übergehendes Erbgut, das ihm die eigenartige Prägung gibt. Die wienerische Art, die aus allen diesen immer anders gemalten Bildern von Amerling, Danhauser, Einsle, Eybl, Waldmüller doch immer dieselbe Sprache

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH VON AMERLING. FRAU VON STRIEBEL

Ausstellung „Die schöne Wienerin“, Wien

spricht. Gleichviel ob wir die schönen Prinzessinnen Liechtenstein, Schwarzenberg, Kinsky, Trauttmansdorff, Esterhazy oder die Damen der bürgerlichen Patrizierfamilien Arthaber, Bischoff, Fröhlich oder die Damen von der Bühne, Jenny Lind, Fanny Elsler, die Schröder-Devrient in den Bildnissen erkennen, oder nur ein unbekanntes „süßes Wiener Mädel“ sehen. Das Wienerische verrät sich in der nicht allzu lauten, aber doch sinnlich betonten Daseinsfreude dieser Frauen, es zeigt sich in ihrer ein wenig gefühlsselig schwärmerischen und doch auch koketten Weiblichkeit, in der legeren, niemals würdevoll steifen Eleganz und Vornehmheit. Aber auch die Kunst dieser Biedermeiermaler des Wiener Lebens zeigt noch deutlich den barocken Grundton der guten Tradition, der besonders bei Amerling und Daffinger kräftiger anklingt; der dekorativ malerische Sinn, die sinnliche Farbenfreudigkeit, ganz im Gegensatz zu der herben religiösen Kunst der Frühromantiker, die hier nie recht heimisch geworden ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON EINSLE. GRÄFIN FESTETICS

C. VON SAAR. MÄDCHEN MIT FLORENTINER

F. VON AMERLING. MÄDCHEN MIT HALSTUCH

Ausstellung „Die schöne Wienerin“, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRIEDRICH VON AMERLING. MÄDCHENKOPF
Ausstellung Wien

Das seit dem 18. Jahrhundert vor allem bevorzugte Darstellungsmittel weiblicher Anmut und Schönheit, die Bildnisminiatur, hat in Wien in Füger und Daffinger seine Hauptmeister gefunden; diesen reihen sich noch Emanuel Peter, Alois von Anreiter, Carl von Saar, Lieder u. a. an. Auch der Franzose Isabey war während des Wiener Kongresses in Wien tätig und hat hier anregend und sich selbst auch wieder dem Wiener Geschmack anpassend gewirkt. Zu den reizvollsten Miniaturen der Ausstellung gehören die von Daffinger gemalten Bildnisse seiner Frau, der schönen Maria. Vielleicht nach dem Urteil der meisten Besucher die Schönheitskönigin dieser postumen Schönheitskonkurrenz. Leporini

ZWEI GEDENKTAGE

Am 16. Januar 1901 ist Arnold Böcklin in Fiesole, am 18. Januar 1921 Adolf von Hildebrand in München aus dem Leben geschieden: zwei Künstler, die unter sich in Verbindung standen, deren künstlerisches Wesen über gleicher Basis sich aufbaute und die innerhalb ihrer Zeit aufs höchste geschätzt wurden, während sich die Gegenwart mit ihren „Idealen", die keine sind, von ihnen entfernt hat ... Sucht man indessen in unserer wirren und verwirrten Zeit nach Führern, gleichsam nach Leuchttürmen auf irrer Fahrt, so kann man sie an Männern wie Böcklin und Hildebrand, zwei ausgesprochenen Künst-

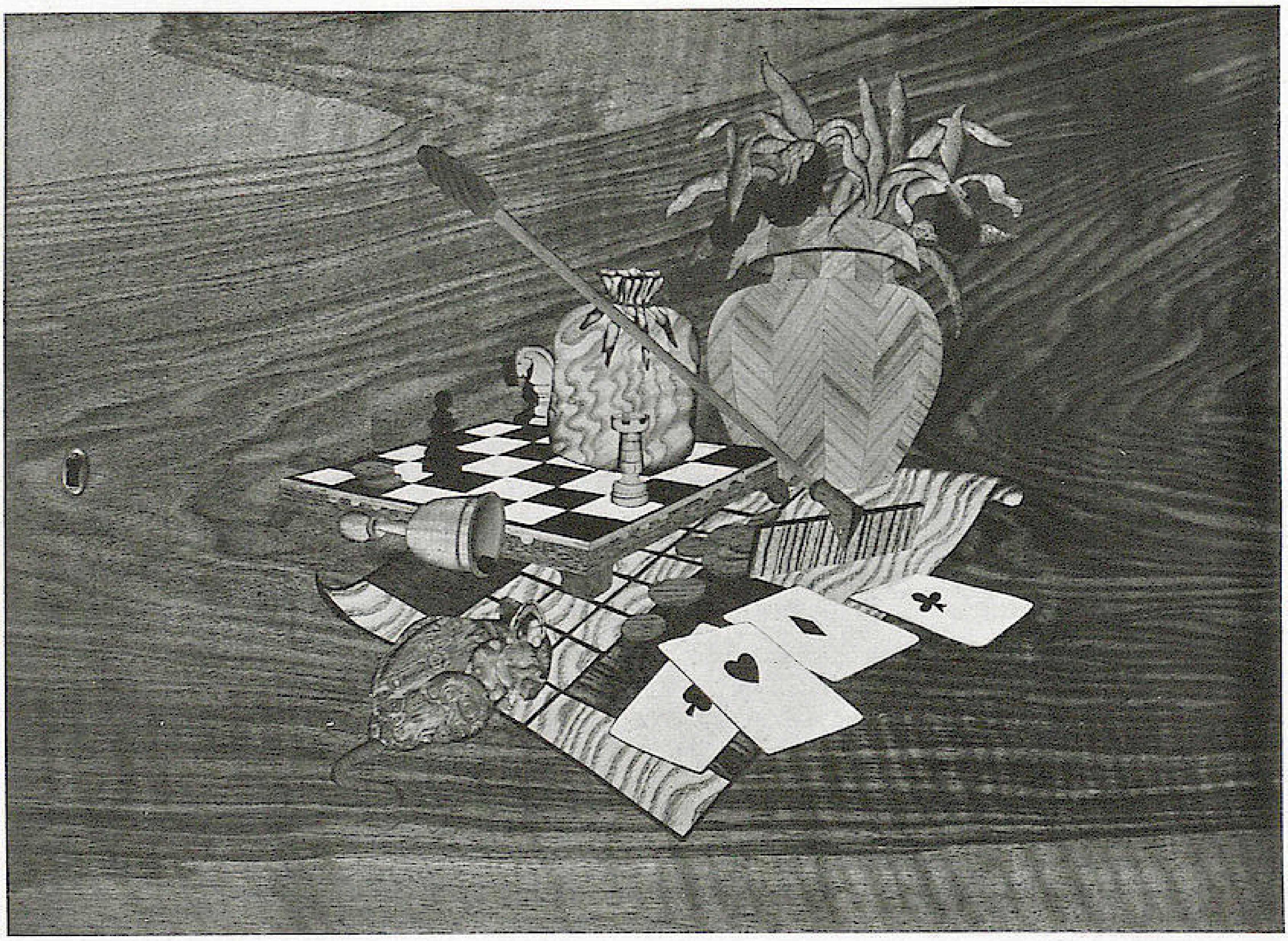
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER. MÄDCHEN MIT AUFGESTÜTZTEN ARMEN

Ausstellung Wien

lernaturen, die ihr Wesen bis zum Äußersten auslebten, finden. Gedenktage, die zehnte oder dreißigste Wiederkehr des Todestages, haben unter solchen Umständen ihre Bedeutung: nicht allein weil sie uns wertvolle Menschen und große Künstler wieder ins Gedächtnis rufen, sondern weil sie in der Geschichte unserer eigenen Entwicklung und der Entwicklung unserer Zeit, des Urteils und der Einstellung zu den einzelnen Meistern den besten Gradmesser geben.
Böcklin war geraume Zeit fast „verfemt". Im Zeitalter des Expressionismus und des magischen Realismus stand dieser malerische Poet, dieser Pathetiker und Romantiker, fremd in einer entgötterten Welt, die er noch erfüllt gesehen hatte mit den Fabelwesen seiner Phantasie. Auch die Welt um ihn, die Generation nach ihm fand keinen Weg zu ihm. Erst jetzt ist der Abstand gewonnen. Die Wirkung der großen Böcklin-Ausstellungen in der Kunsthalle in Basel und in der Nationalgalerie in Berlin stellt sich ein und Wölfflins große Werbetätigkeit, sein Bekenntnis zu Böcklin und dessen Werk beginnt Früchte zu tragen. So stehen wir heute, dreißig Jahre nach Böcklins Tod, dem Meister näher als vor zwanzig Jahren, da vielen unter uns sein menschliches Bild noch unverwischt war.
Man darf dies vielleicht als Symptom der Selbstbesinnung, der Einkehr und der Sehnsucht nach Gehalt und Wesenhaftigkeit der Kunst deuten. Denn was sich hier um Böcklin begibt, das geschieht in der gleichen Weise mit Hildebrand, der zwanzig Jahre nach Böcklin starb und als

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin



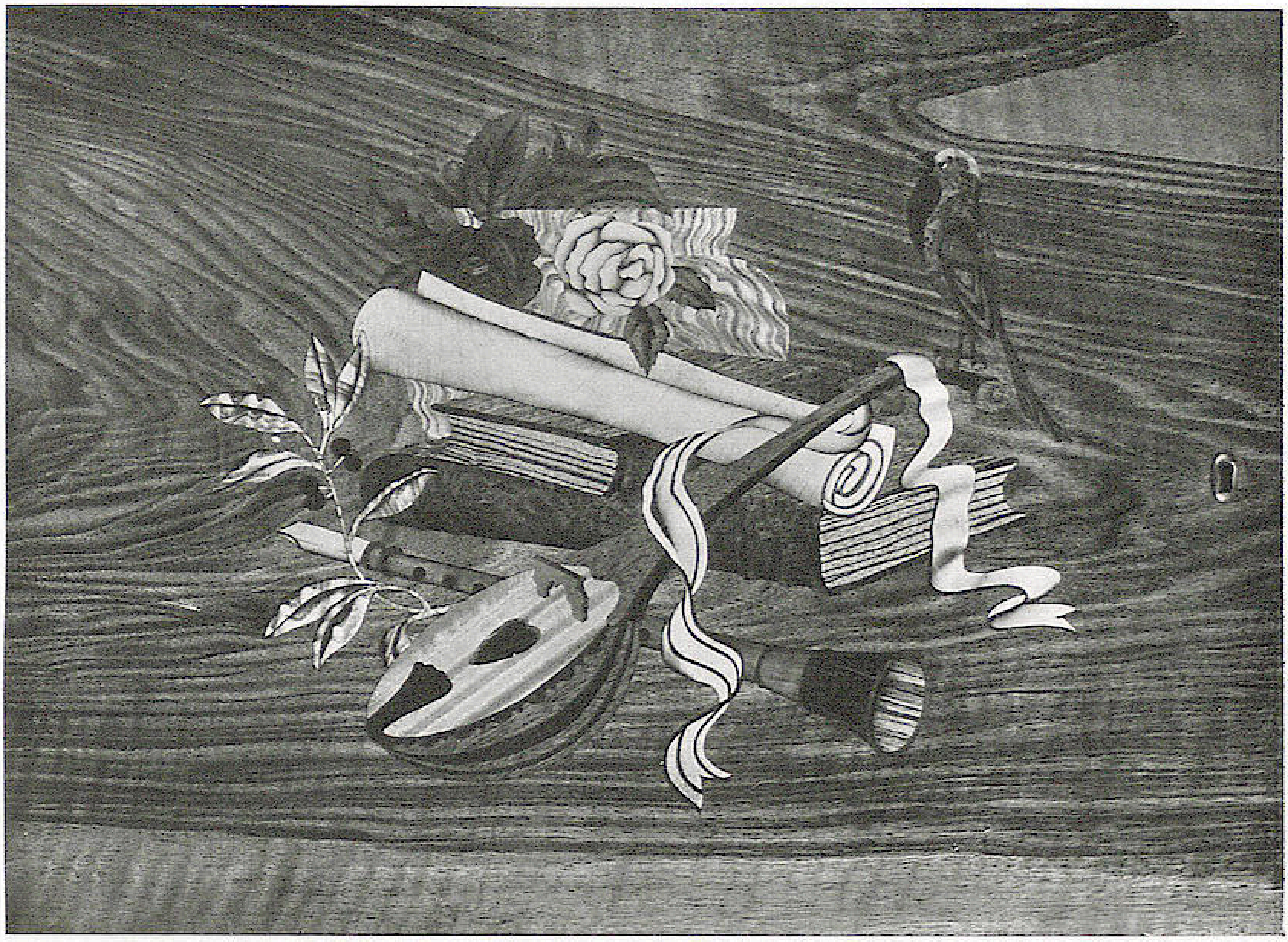
FRITZ REICHL. INTARSIA AN EINEM SPIELSCHRANK

Dreiundachtzigjähriger theoretisch wenigstens noch gut unter uns leben könnte. In München haben seine Erben sein Andenken wieder aufgeweckt, indem sie in dem pietätvoll intakt gehaltenen Atelier des Meisters eine Art Hildebrand-Museum, vor allem durch die auserlesenen Handzeichnungen des Meisters bedeutungsvoll, erstehen ließen. In diesem Raum maß Theodor Fischer, ein Mann, der gewiß nicht in dem Verdacht steht, daß er unsere Zeit bekämpft, unsere Zeit, unsere Menschen an Hildebrands Bild. Die große Harmonie dieses Menschen, meinte er, ist es, die uns am meisten ergreift, weil wir ein zerrissenes, von der Zeit hin und her geworfenes Geschlecht sind. Wenn das Gefühl einer neuen Jugend gegen das Unechte, gegen das Pathetische und gegen das Komplizierte ist, so kämpft sie Hildebrands Kampf noch einmal und ist auf dem Weg zu ihm. In dieser Auffassung stehen uns Hildebrand und Böcklin heute wohl näher als wir selbst ahnen. Wolf

MODERNE INTARSIEN

Der Wiener Innenarchitektur wurde der bodenständige Zug zum Ornament in unserer Epoche einer manchmal bis zur Nüchternheit fanatisierten Sachlichkeit oft schon als Untugend nachgesagt. Tatsächlich leben hier auch gegenwärtig mehrere Künstler, die bei aller technischen Beherrschung ihres Metiers ihrer Schmuckfreude mannigfaltigen, stets aber durchaus gezügelten Ausdruck verleihen. Architekt Fritz Groß ist dabei zu nennen, Baumeister und Maler in einer Person, der die Verbindung verschiedener Stoffe und Holzarten, verschiedener Oberflächenwirkungen und Farbtöne meistert und der in der Intarsie, in der Einlegearbeit in Holz, ein vortreffliches Ausdrucksmittel findet. Ebenso bedient sich Architekt Fritz Reichl der Intarsie bei der Gestaltung seines Mobiliars, das, ohne an zwecklich Praktischem zu verlieren, im weiten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



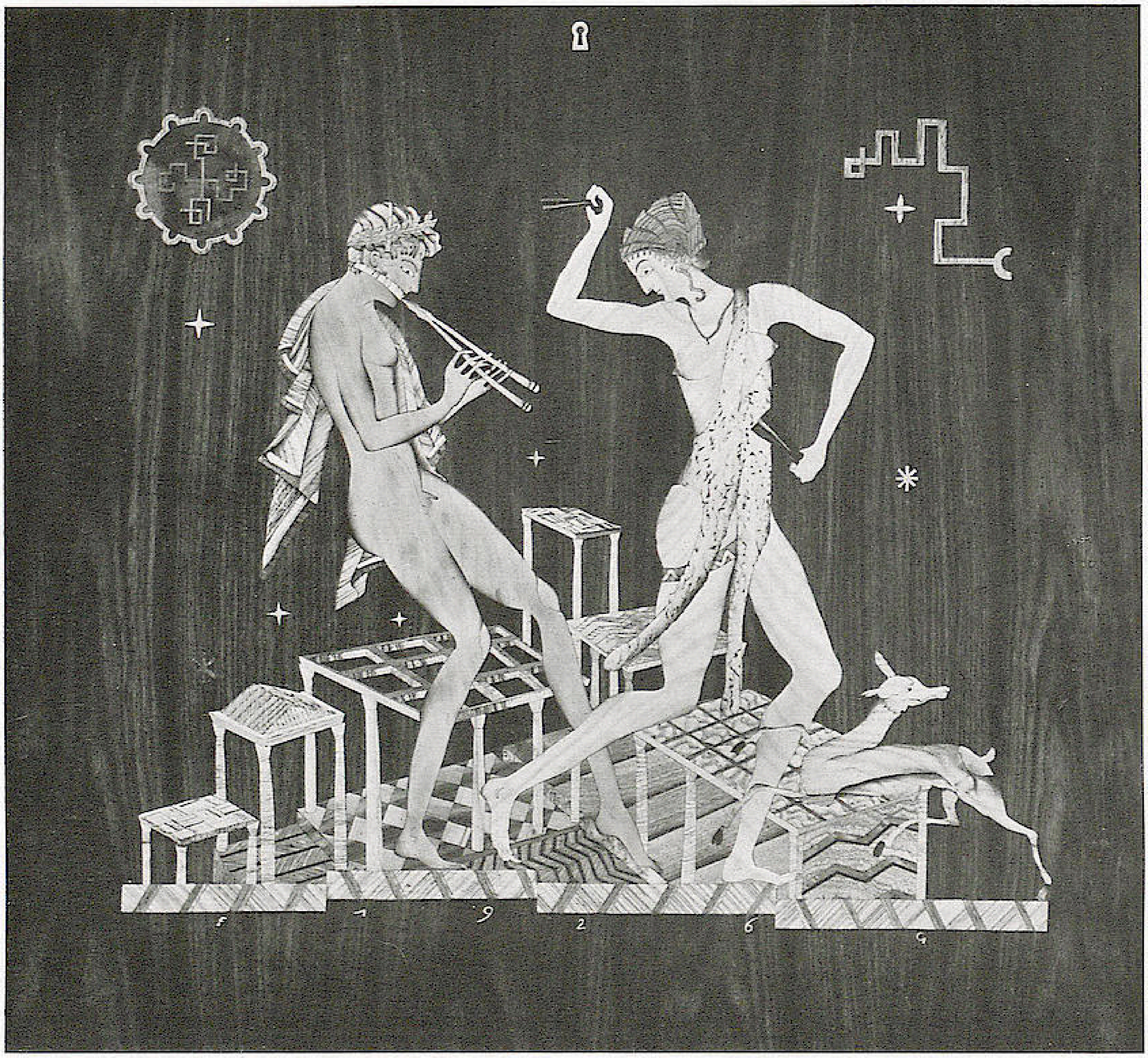
FRITZ REICHL. INTARSIA AN EINEM MUSIKALIENSCHRANK

Sinne des Wortes behaglich ist. Zum Behagen, nicht nur zur Befriedigung unmittelbarer Ansprüche, die der Körper an das Mobiliar stellt, sondern zum psychischen Behagen trägt zweifellos die natürliche Zierde einer Intarsie bei. Schon die Existenz der edlen Hölzer allein, die als Material verwendet werden, erweckt ästhetisches Wohlgefühl und die Vereinigung dieser verschieden großen und farbigen Holzflecke zu ausgewogenen Bildern, zu abstrakten Ornamenten oder figürlichen Darstellungen steigert natürlich den Eindruck.

Der Innenarchitekt Fritz Reichl, Wien, hat unter anderem die Kästen eines von ihm eingerichteten Wohnzimmers mit Intarsienbildern verziert, mit Holzmosaiken, die, dem Zweck jedes einzelnen Schrankes entsprechend, gleichsam symbolisch, einmal Likörflaschen und Mokkatassen, dann eine vielteilige Apparatur des Rauchers, Musikinstrumente und ein viertes Mal ein Schachbrett neben Spielkarten darstellen. Die intarsierten Stilleben sind Additionen gewohnter Gebrauchsgegenstände unseres täglichen Lebens. Auf dem mattbraunen Hintergrunde der Nußholzflächen heben sich in farbiger Stufenleiter, von hellem Gelb bis zu dunklem Braun abgewandelt, mannigfaltige und sorgfältig aneinandergefügte Edelhölzer ab, die diesseits und jenseits des Ozeans heimisch sind, ausgesuchte Stücke von Eschen und Ulmen, von Zitronen- und Weichselbäumen, von Rosenstämmen und überseeischem Tajoholz.

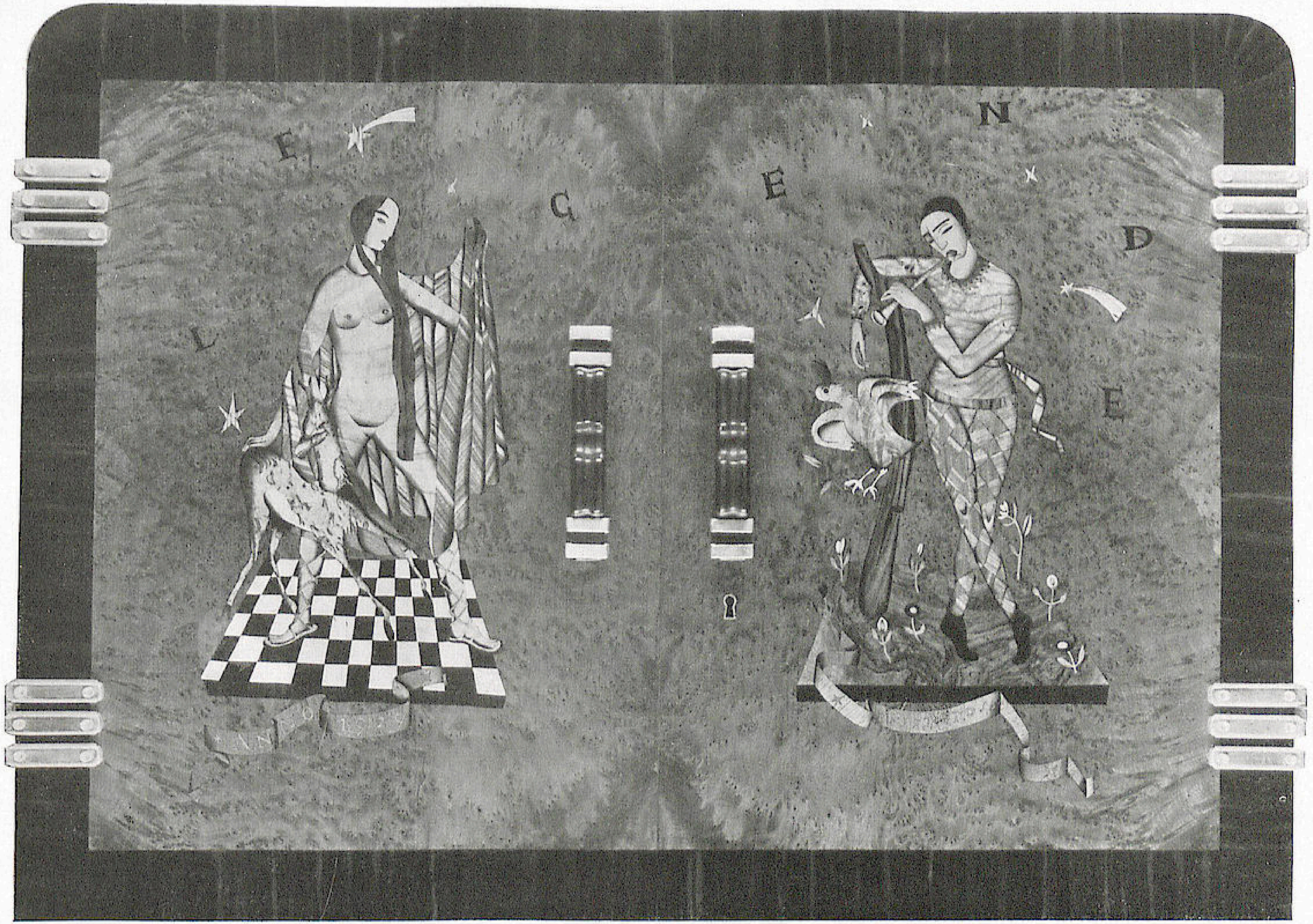
Das Register der Intarsien von Fritz Groß ist außerordentlich vielfältig. Seine Themen reichen von der mythologisch verklärten Symbolik bis zum kalten geometrischen Ornament.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



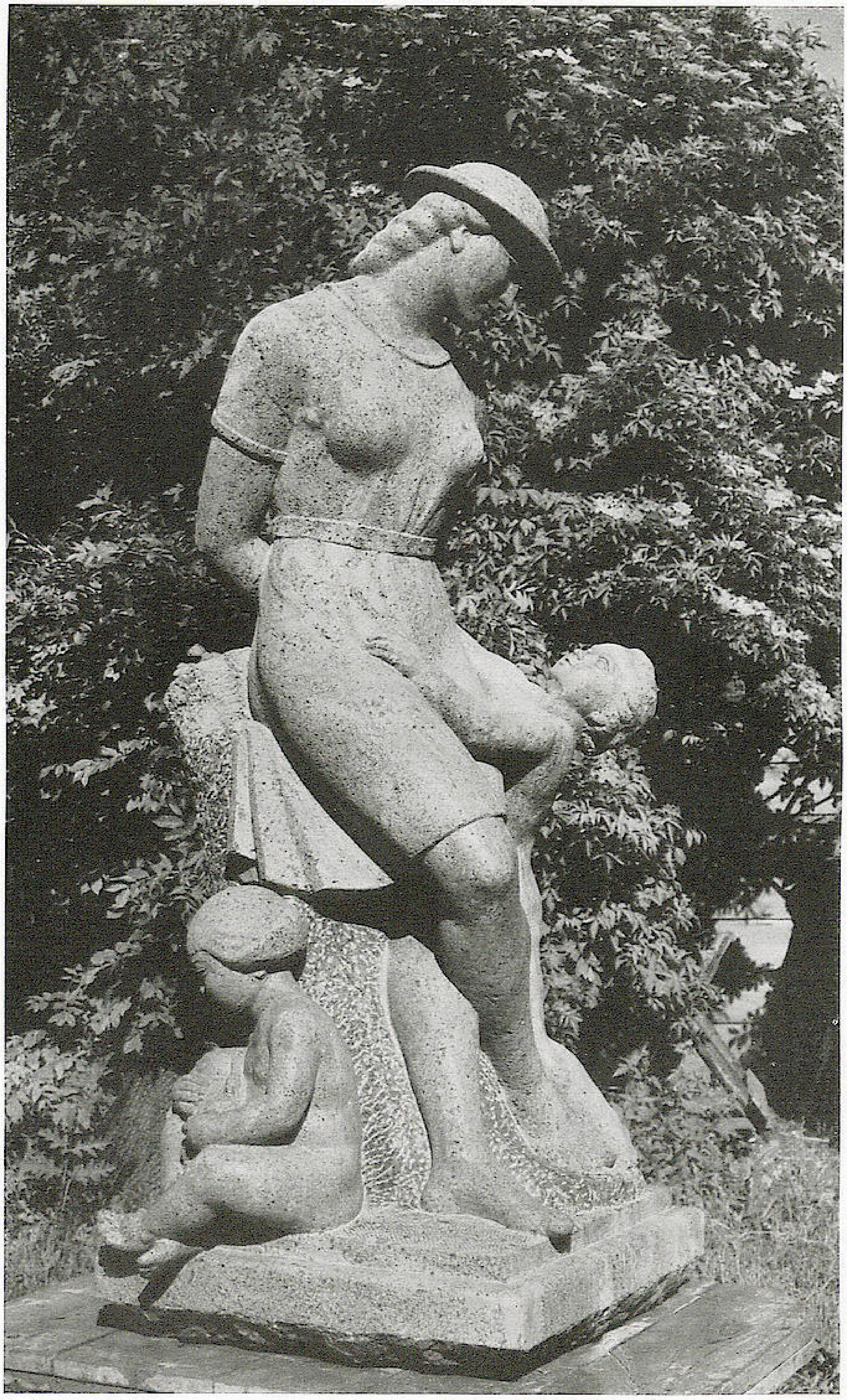
FRITZ GROSS. INTARSIA AUF EINER SEKRETÄRPLATTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



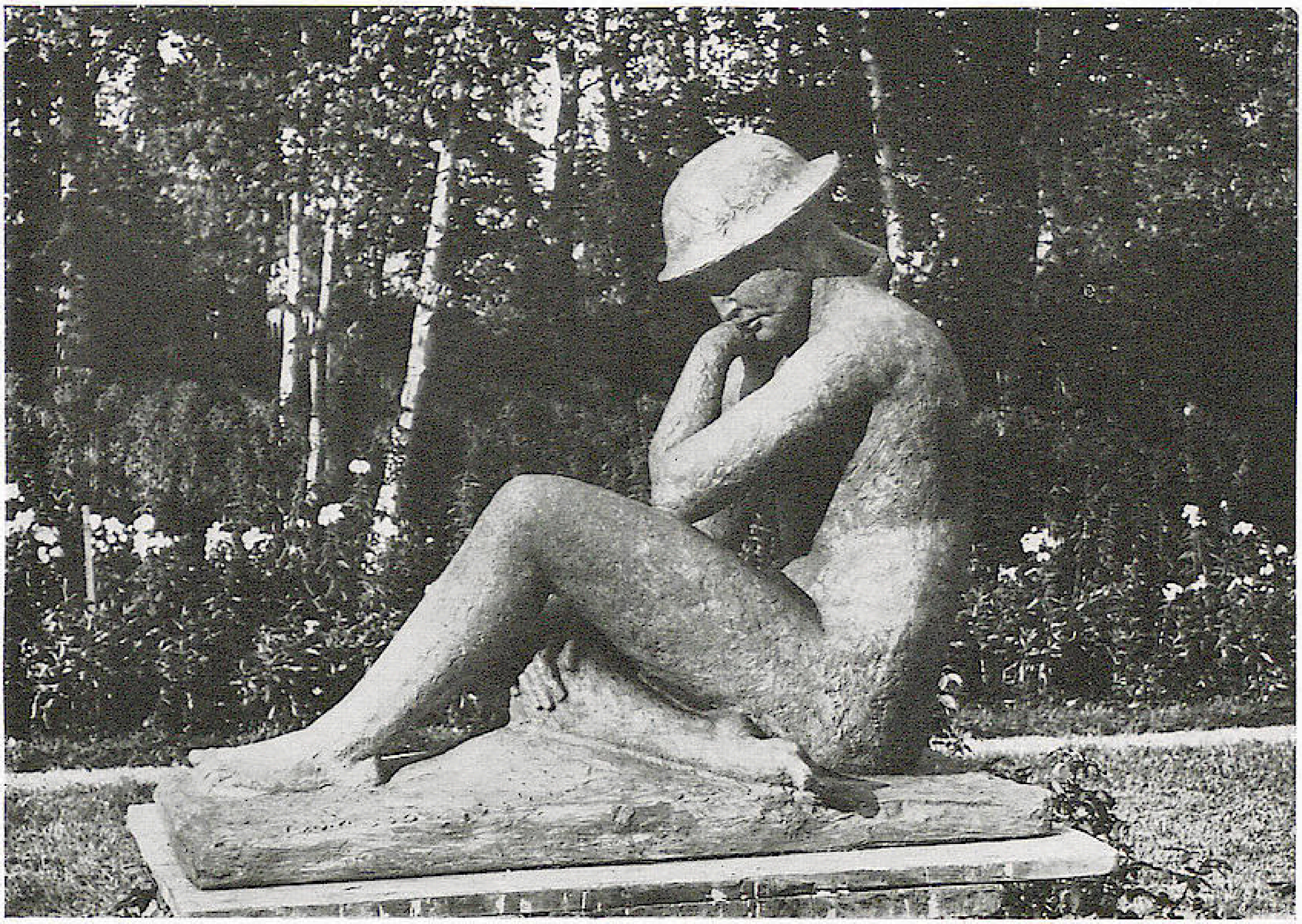
FRITZ GROSS. INTARSIA AN EINEM BARSCHRANK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL EPPLE. BRUNNENGRUPPE „MUTTER“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL EPPLE. PARKFIGUR

PLASTISCHE PLASTIK

BEGLEITWORTE ZU NEUEN WERKEN VON EMIL EPPLE

Wie immer in Zeiten, wo geistige Werte in Fluß geraten, wo alles relativ und unbestimmt erscheint, interessieren die Probleme oft mehr als die Tatsachen und Wirklichkeiten. Man spricht vielfach von den Problemen der Plastik und setzt sie in Beziehungen zu einem chaotischen Weltbild. Ich glaube, man fährt da mit der Stange wieder einmal im Nebel herum, ohne Aussicht und eigentlichen Nutzen für die Plastik. Vielleicht ist das Verhalten des praktisch tätigen Menschen, des Bildhauers selbst, das beste, das Ästheten schwätzen läßt, in seine Werkstätte geht und arbeitet.

Freilich kann es ihm nicht ganz gleichgültig sein, wie sich das Publikum zu seiner Kunst verhält. Vor allem ist es für ihn wichtig, den Anschluß zu finden, den gerade die plastische Kunst braucht, um atmen und leben zu können. Plastik und räumliche Umgebung hängen so eng zusammen wie Fisch und Wasser, wie Vogel und Luft. Die Plastik braucht, um sich ausbreiten zu können, die Unterstützung jener Kunst, deren Aufgabe recht eigentlich darin liegt, den Raum für unsere menschlichen Bedürfnisse zu gestalten.

Die gegenwärtige Architektur besorgt das Geschäft nicht gerade zum Vorteil für die Skulptur. Sie macht aus der Not eine Tugend und beschränkt sich auf eine „noble simplicité“. Sie schließt plastischen Schmuck nicht gerade aus, aber sie setzt ihn auf ein Mindestmaß herab. Andrerseits nimmt diese Architektur sichtbar die Richtung auf einen neuen Klassizismus und betont in ihren räumlichen Gebilden das Kubi-

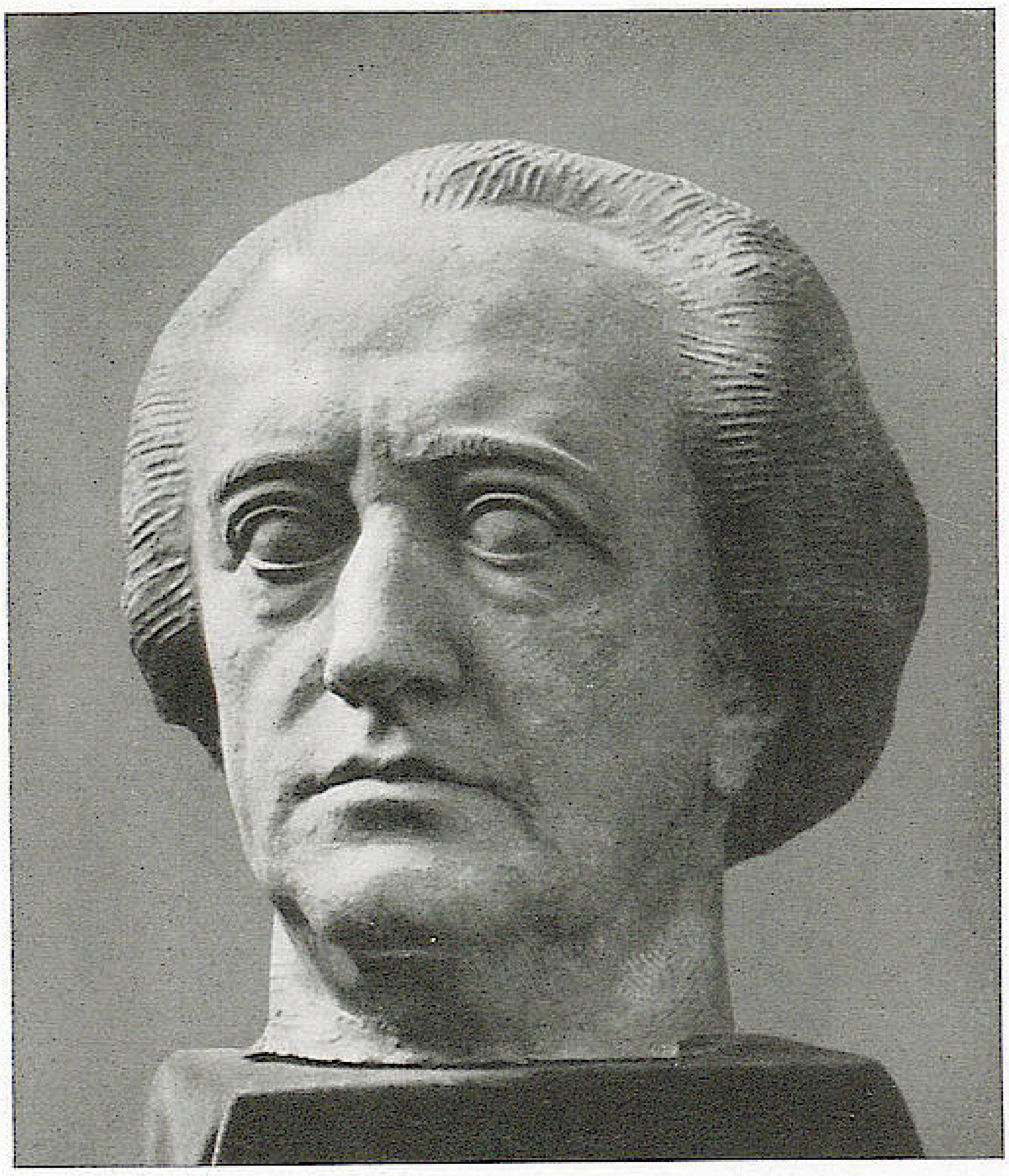
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL EPPLE. ERGEBUNG. GARTENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL EPPLF. GLAUBE. GARTENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL EPPLE. GOETHE. MONUMENTALBÜSTE

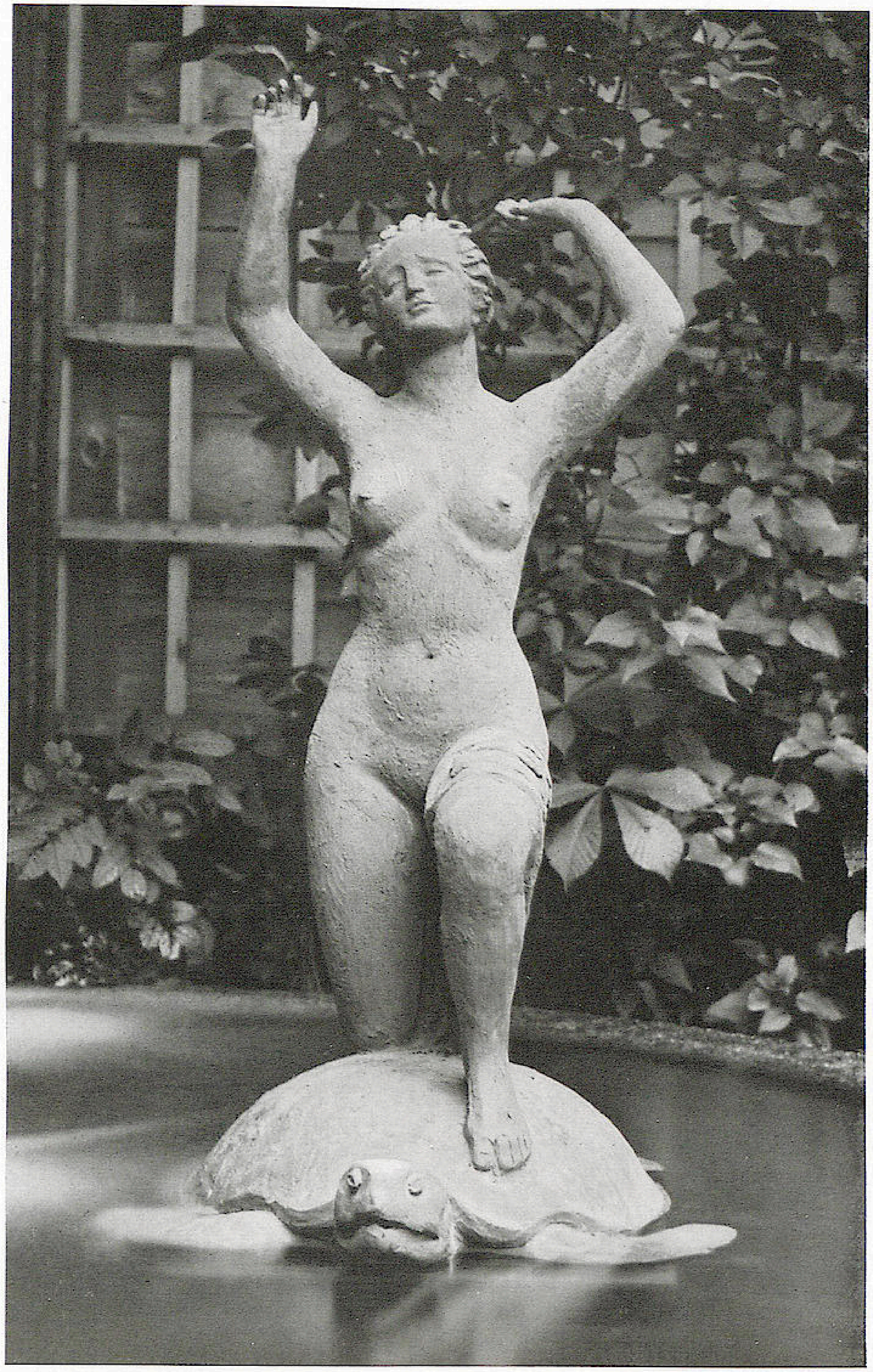
Die Münchner Plastik bekannte sich immer schon zur Form. Eine beneidenswerte Klarheit und Deutlichkeit ihrer Absichten ist in all ihren Äußerungen zu Hause, so auch in den hier vorgeführten Arbeiten von Emil Epple. Vielfach mit Architekten zusammenarbeitend, besitzt er jene sichere Disziplin und ruhige Klarheit des Ausdruckes, die in der Plastik in jedem Falle erwünscht ist. Aufgaben wie die Ausführung zweier dekorativer Figuren für einen großen Zweckbau von Grässel löste er mit einer absolut sicheren Stilhaltung. Bemerkenswert auch bei diesen beiden Draperiefiguren die Beherrschung des Faltenwurfes und die dem Stein angemessene geschlossene Komposition, die aber die erwünschte barocke Bewegtheit nicht einschränkt. Eine liebenswürdige Komposition, Mutter mit Kindern, zeigt gleichfalls diese statisch geforderte Haltung im Stein und zugleich auch eine ungezwungene Freiheit in Geste und Bewegung, die dieses Bild wie eine glückliche Improvisation erscheinen läßt. Die Studie des am Boden sitzenden jungen Weibes ist eine solche von unmittelbarer Naturnähe. Dabei erscheint dieses wie zufällig gefundene Motiv vollkommen in die Einheit und Geschlossenheit der Komposition aufgegangen — ein liebenswürdiges Stück Natur und doch reine Plastik.

Wie Epple den Stein beherrscht, so auch die Bronze. In dem Schildkrötenbrunnen gestaltet er ein anmutiges Bewegungsmotiv, in dem der Körper in seiner Verästelung sich wie ein Baum in Luft und Licht erhebt. Formal aufs sorgfältigste durchgebildet, würde eine solche Plastik in unserer nächsten Umgebung, in Haus und Garten das Auge täglich erfreuen. Die Studie „Goethe" gibt den wundervollen Kopf, dieses Gefäß alles Geistigen in diesem Menschen, mit all seinen individuellen charakteristischen Merkmalen wieder. Schon dieses wenige, was wir hier aus der Werkstatt Epples vorführen, verschafft uns Einblick in sein auf „plastische Plastik" gerichtetes vielseitiges und gründliches Schaffen.

sche und das Geometrische, was indirekt wiederum der Plastik zugute kommt. Denn wenn schon überhaupt Interesse und Gefühl für Räumliches und kubisch Körperhaftes vorhanden ist, dann steht der Sinn auch bald wieder für die Wahrnehmung des organisch Körperlichen offen. Wo schon einmal am Baum sein Wuchs, sein Gerüste, seine statisch räumliche Erscheinung erkannt wird, da kommt man bald auch zum Erfassen der ganzen lebendigen Erscheinung = Baum. Nicht anders steht es auch mit dem Begreifen des menschlichen Körpers. Mit unserer Freude am Sport, am menschlichen Leib überhaupt, kommt auch wieder die Freude an der Skulptur, an der Körperdarstellung. In München ist sie eigentlich immer lebendig geblieben. Seit den Tagen Ludwigs I. hat die Freude am plastischen Bildschmuck an der Straße, auf Plätzen, an Häusern, in Anlagen und Gärten nie mehr geruht. Immer gedieh hier eine handfeste werkgerechte Plastik, eine freie Plastik als Körperdarstellung und eine angewandte im Dienste der Architektur, öffentlichen Bauwerken, Kirchen, Friedhöfen usw.

Alexander Heilmeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL EPPLE. BRUNNENFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL WAGNER. BLICK AUF ST. DOMENIS BEI PERUGIA

KARL WAGNER

Karl Wagner studierte in Prag, München, Paris, ist in seiner Hauptrichtung ein typischer Impressionist. In seinen früheren Werken geht er allem Koloristischen aus dem Wege, ist fast immer grau, allerdings ist seine Grauskala ungeheuer reich an den feinsten Abstufungen. Der Hauptwert liegt immer auf der richtigen Verwendung des Gegensatzes Warm-Kalt. Alle seine Frühwerke zeichnen sich durch erstaunlich sicheren Strich, durch eine sehr charaktervolle Handschrift aus. Seit seinen großen Reisen in Spanien, Italien, Nordafrika gewinnt die Farbe in ihrer sinnlich leuchtenden Gestalt einen bedeutend breiteren Raum. Die graue Tonmalerei, die dem Norden angemessen ist, versagt, wie er sehr bald erkennt, vor der mit tausend Farben angefüllten südlichen Atmosphäre. Seine Fähigkeit, äußerst feine Farbabstufungen wiederzugeben, wendet sich nun auf die Lokalfarbe. Er erzielt nun äußerst delikate, fast pastellartig hingehauchte Ölfarbenwirkungen. Immer ist ihm das Gegenständliche heilig; er ist der Meinung, daß Stil nicht durch intellektuale Erwägungen entsteht, sondern dem ganzen Menschen angeboren sein muß. Stil ist ihm die Handschrift des Malers. Er unterscheidet sich dadurch vollkommen von einer großen, mitteleuropäischen Malergemeinde, welche die Stilelemente in den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL WAGNER. SEGOVIA

Denkmälern der Vergangenheit aufsucht und sie bewußt verarbeitet; von den Malern, die, je nach ihrer momentanen Unterlegenheit unter gotische oder präraffaelitische große Eindrücke, heute gotisieren, morgen in der Art des Botticelli schaffen. So bieten seine Bilder immer den Eindruck einer ganzen, unangekränkelten Persönlichkeit, sind nicht mit den Eigenschaften des Modischen belastet, — Eigenschaften, die zwar momentanen, nie einen Dauererfolg schaffen helfen.

Das bedeutendste unter den Frühwerken dieses ernsten Künstlers und bedeutenden Menschen ist seine „Kreuzigung", ein Bild von nicht nur äußerlich außerordentlichem Format und Stil, das die seelische Vision des Künstlers zu unmittelbarem, erschütterndem Ausdruck bringt.

Von lebendiger Frische und Feinheit sind seine Landschaften im Kolorit des Südens, die die Anmut italienischer Landschaft und den Zauber des Orients vermitteln. Von farbigem Feingefühl sind auch seine Stilleben.

Am charakteristischsten aber repräsentieren den Künstler seine durchwegs bedeutsamen, psychologisch beweiskräftigen Porträts, die, voll feinster individueller Unterschiede, seine eigentliche Domäne sind.

Die Bildnisse von Professor Ohs, vom Architekten F. L., ferner einige beseelte Frauenbildnisse sind voller Durchgeistigung. Viel Aufmerksamkeit erregt ein jüngeres Werk, ein Porträt des vormaligen Direktors des Prager Deutschen Theaters und bedeutenden Schauspielers, Leopold Kramer, das im Neuen Deutschen Theater in Prag seinen Platz erhalten hat. C. Sch.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANEKDOTEN

Hipponikus, des Kallias Sohn, wollte seiner Vaterstadt zu Ehren eine Bildsäule errichten. Als ihm nun jemand riet, diese von Polyklet verfertigen zu lassen, sagte er: „An ein solches Geschenk werde ich nie denken, von welchem nicht der, der es aufstellt, sondern der, der es verfertigt hat, den Ruhm einerntet. Denn es ist offenbar, daß, wer das Kunstwerk sieht, den Polyklet und nicht den Hipponikus bewundern wird.“

*

In Theben war durch ein Gesetz den Künstlern, Malern sowohl als Bildhauern, ausdrücklich vorgeschrieben, ihren bildlichen Darstellungen etwas Idealistisches zu geben. Für Darstellungen, die etwas Unschönes zeigten — sei es auch ein ganz der Wirklichkeit getreues Gesicht oder Geschehnis — drohte das Gesetz mit einer jeweils zu bestimmenden Geldstrafe.

*

Der berühmte französische Zeichner Paul Gavarni erklärte, seine beste Arbeit sei ein Fächer, den er für die Kaiserin Eugenie gemalt habe. Fortan hießen die Kollegen Gavarni einen Windmacher.

*

Neue Sachlichkeit im Altertum: Diogenes behauptete, sogar Sokrates selbst sei üppig gewesen. Denn an seinem Häuschen, an seinem Ruhebette und an den Pantoffeln, die er zuweilen getragen, habe er Überflüssiges gehabt.

*

Der Maler Pauson, ein Zeitgenosse des Spötters Aristophanes, übernahm einmal von jemandem den Auftrag, ein sich wälzendes Pferd zu malen, stellte es aber im vollen Laufe dar. Als der Besteller die Arbeit erhielt, äußerte er seine Unzufriedenheit darüber, daß der Maler sich nicht an die getroffene Übereinkunft gehalten habe. Dieser aber versetzte: „Wende das Bild nur um, so muß sich das Pferd wälzen.“ Man nannte seitdem den Pauson einen sokratischen Maler; denn auch des Sokrates Reden, kehrte man sie um, ergäben erst den gewünschten Sinn.

*

Der Münchner Akademiedirektor X. X. charakterisierte die ganze weite Kunst mit einem kurzen Wort. Er pflegte zu sagen: „Die Kunst ist schwer aber sehr interessant.“

*

Der auch als Lebemann berühmte Berliner Maler Z. war gestorben unter Hinterlassung einer gewaltigen Schuldenlast. Da taten sich einige Freunde zusammen zur Tilgung der Verpflichtungen. Man trat an verschiedene als großzügig bekannte Männer heran, unter anderen auch an den Bankier F. Dieser jedoch lehnte es ab, sich an der Sammlung zu beteiligen, indem er bemerkte, er fände es pietätlos, so gegen die Intentionen des Verstorbenen zu handeln.

*

Polygnotus von Thasos und Dionysius aus Kolophon waren beide Maler. Polygnotus arbeitete seine inhaltsarmen Gemälde in Lebensgröße aus. Die Arbeiten des Dionysius aber waren bei aller Genauigkeit und höchstem Ausdrucke in einem bescheidenen Maßstabe gehalten. Daher sagte er: Polygnotus sei in einer großen Kunst klein; er aber in einer kleinen groß.

*

Dies wird von zwei Malerfürsten unserer Zeit berichtet: Sie hätten darum gewettet, wer sich den wertvolleren Mantel leisten könne. Der erste stellte sich darauf mit einem kostbaren Zobel ein, der mit brillantenbesetzten Spangen versehen war; der andere aber trat in einer schlichten Lodenpelerine auf und gewann die Wette. Denn er hatte als Futter ein Gemälde Botticellis darein genäht.

*

Eines Tages ging Leibl mit Perfall auf die Jagd. Perfall, das Gewehr über die Schulter gehängt, schritt voraus und blieb einen Augenblick stehen. „Halt“, rief Leibl, „bleib so stehen, ich mal dich“, rannte nach Hause, holte sein Gerät und fing an. Nach einiger Zeit wurde es Perfall zu dumm; aber Leibl bedrohte ihn so ernstlich mit Ohrfeigen, daß der schwächere Baron nachgab. Als er endlich beinahe umfiel vor Mattigkeit, da war auf der riesigen Leinwand nichts anderes zu sehen, als ein kleines Stück Lodenhut — kein Strich, keine Komposition ansonsten, nichts als dieses sorgfältig ausgeführte Fleckchen Stimmung, aus dem dann allerdings das berühmte Bild entstand.

*

Ein Patzer zeigte Menzel eine seiner Arbeiten und erklärte selbstbewußt, er male alles, was er sehe. „Schade, daß Sie nicht auch sehen, was Sie malen“, antwortete Menzel.

E. Heimeran

*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. KIYOKATA. MÄDCHEN AM QUELL. JAPANISCHE AUSSTELLUNG BERLIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

G. SENJIN. MORGEN ÜBERM SEE

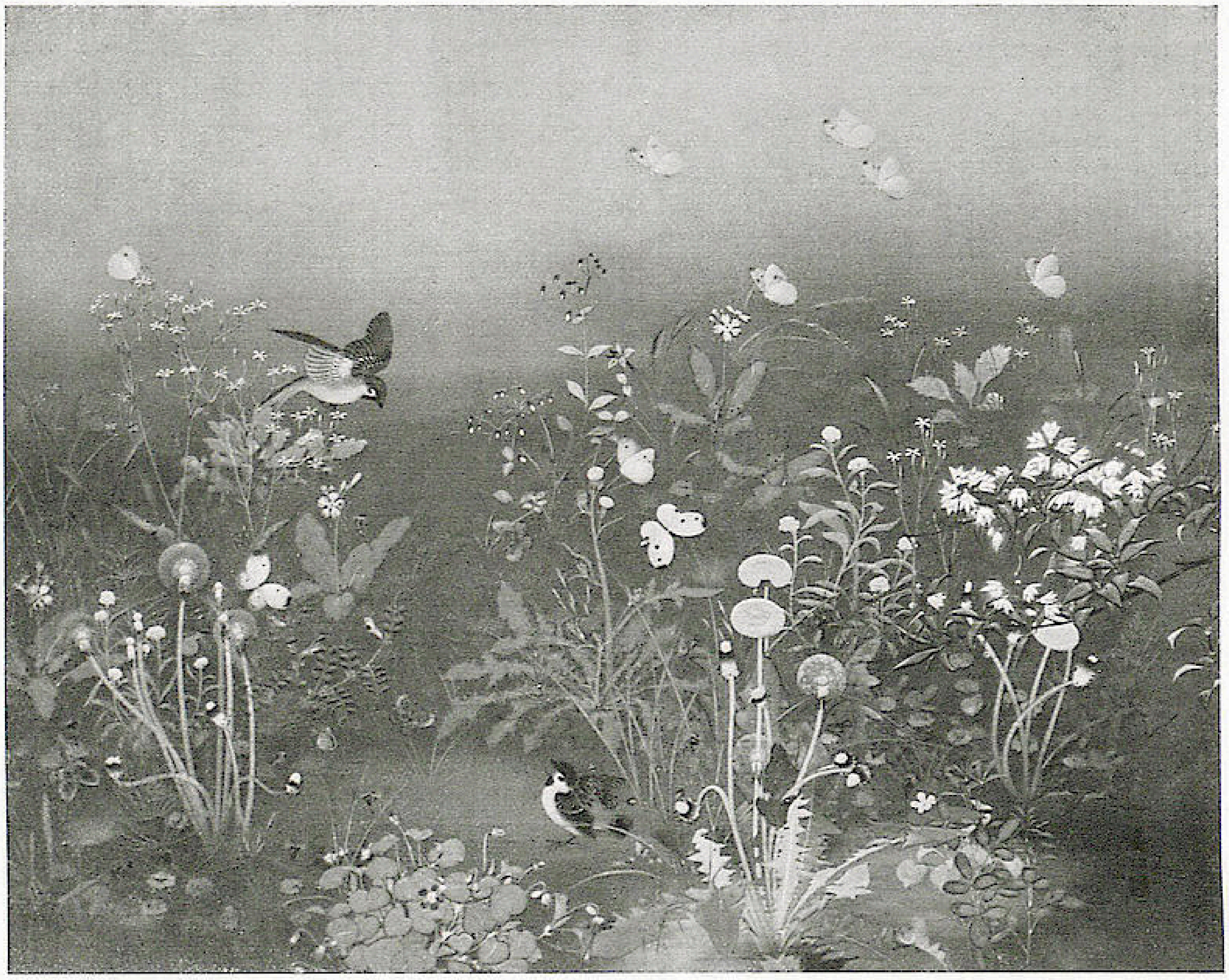
DIE JAPANISCHE MALEREI DER GEGENWART

ZUR AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß das wichtigste Ereignis für die japanische Malerei der Neuzeit das Eindringen der europäischen Ölmalerei gewesen ist. Japan kann es sich heutzutage nicht mehr leisten, als abgeschlossenes Inselreich des fernsten Ostens still für sich zu leben. Auch die Ölmalerei ist im Gefolge dieser unvermeidlichen Entwicklung in unser Land gekommen und hat in der kurzen Spanne eines halben Jahrhunderts eine so erstaunliche Verbreitung gefunden, daß eine Abhandlung über die japanische Malerei, welche auf sie keine Rücksicht nimmt, nur der Hälfte des malerischen Schaffens in diesem Lande gerecht wird.

Es wird manchmal die Frage erhoben, warum denn ein Land wie Japan mit einer so hochstehenden und eigenartigen Kunst sich selbst derart vergessen konnte, daß es sich mit solchem Eifer der Erlernung der europäischen Ölmalerei hingibt. Durch die Umwälzung der Meiji-Ära haben sich die Lebensformen unseres Volkes in einer Weise geändert, daß es nicht anders kann, als mit Europa und Amerika zusammen modernes Denken und moderne Sinnlichkeit zur Grundlage seines Daseins zu machen. Ein Wandel in den Lebensformen bedingt auch einen solchen im Erleben selbst und damit notwendig auch in der ganzen Einstellung zur Kunst. Für jene der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

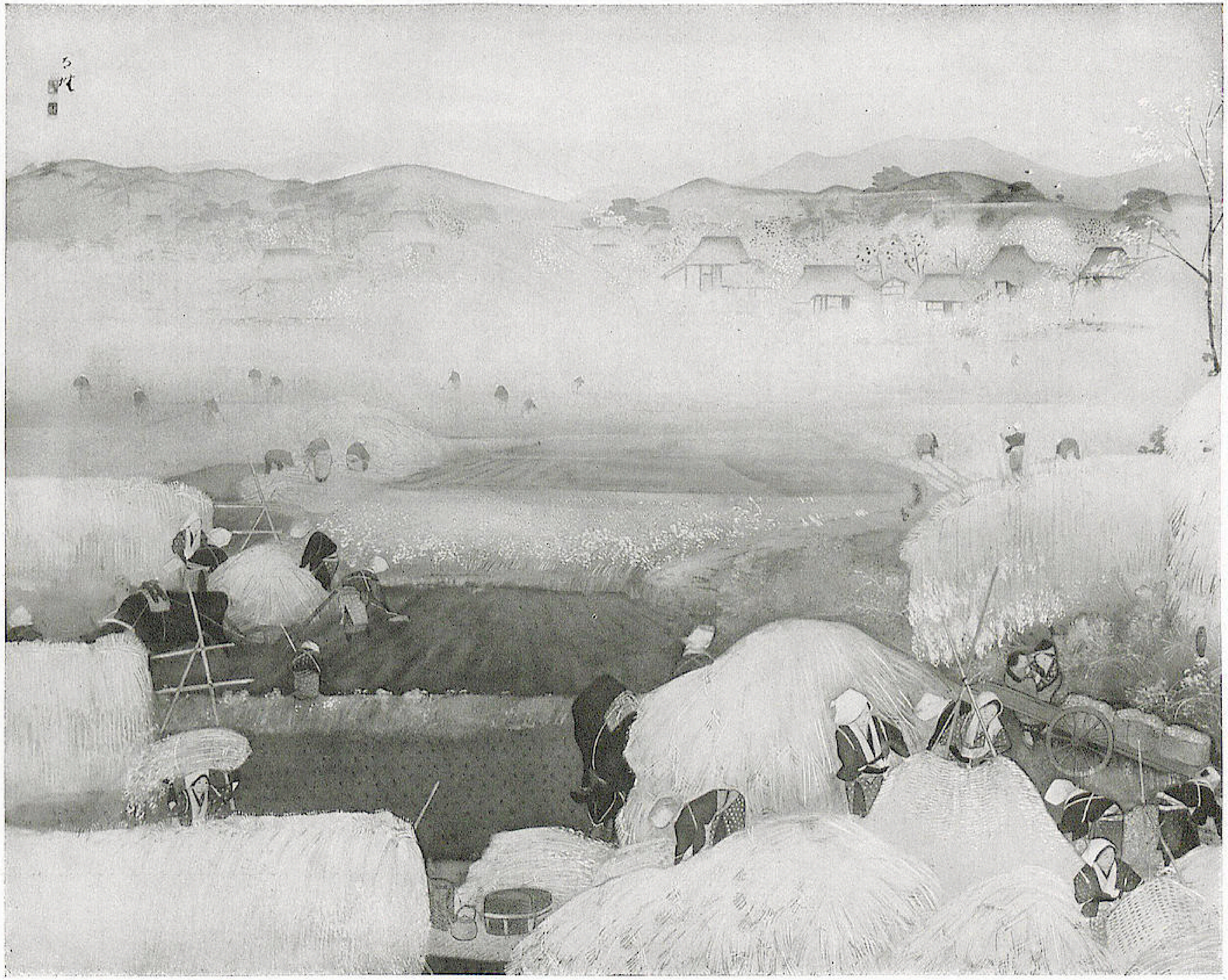


M. SHUNKO. FRÜHLING AUF DER BERGWIESE

modernen Zeit gemeinsame Denkart und Sinnlichkeit aber gibt es künstlerisch keinen prägnanteren Ausdruck als die Ölmalerei, und darum ist diese auch für viele Japaner der jüngeren Generation das Band, welches sie mit diesem Geiste der Neuzeit verbindet, und die künstlerische Sinnlichkeit, die sie ihnen vermittelt, spricht weit eindringlicher und unmittelbarer zu ihrem Herzen als der Anblick der traditionellen japanischen Malerei, die aus einem Kulturerleben stammt, von dem sie seit der Meiji-Ära durch eine tiefe Kluft getrennt sind. Gewiß kommen dabei, wie überhaupt in der Kulturentwicklung des modernen Ostasien, auch Zustände oberflächlicher Berauschtheit an europäischer Kultur oder leichtsinniger, nur den Reiz des Neuen suchender Fremdtümelei vor, und das bedauern wir natürlich. Darum geht es aber doch nicht an, die große Verbreitung der Ölmalerei als bloße Folge einer oberflächlichen Nachahmung des europäischen Vorbildes zu verwerfen. Daß diese hier eine solch auffallende Entwicklung genommen hat, ist nur ein Beweis dafür, daß tatsächlich Kräfte am Werke sind, die das Leben des japanischen Volkes bis in seine Tiefen aufwühlen.

Lassen wir es mit diesen Ausführungen über die Verbreitung der Ölmalerei in Japan genug sein, so ist nun weiter sehr beachtenswert, daß dieselbe moderne Zeitströmung, die zu dieser geführt hat, auch die Malerei konservativ japanischen Stils aufs tiefste beeinflußt und nach einer neuen Richtung drängt. Wir kennen es bereits als einen der auffallendsten Charakterzüge der japanischen Malerei, daß sich ihre oben beschriebenen Schulen und Richtungen bis auf die Gegenwart lebendig erhalten haben. Aber die direkte Berührung mit der europäischen Kunst seit der Ära Meiji hat auch für sie, jede in ihrer eigenen Weise, eine einschneidende

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



26.

M. GETSUJÔ. HERBSTLICHER ERNTETAG

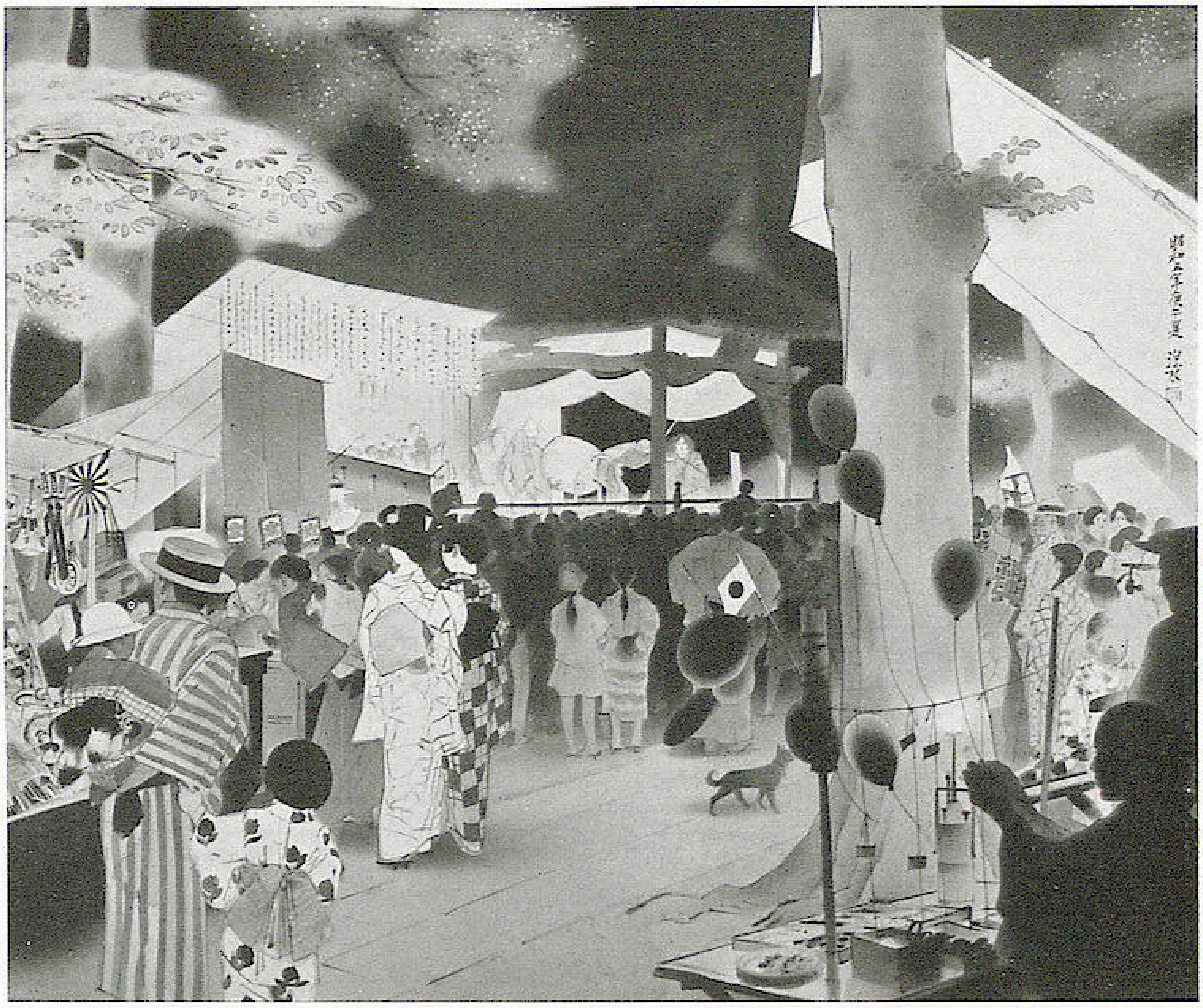
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Veränderung gebracht, indem sie sich durchweg ganz anders als bisher um naturgetreue Darstellung bemühen lernten. Der moderne Japaner, in der Schule naturwissenschaftlich gebildet und im alltäglichen Leben an Photographien und Ölgemälde gewöhnt, besitzt einen Wirklichkeitssinn, der weit über den seiner Vorfahren hinausgeht.

Zur Verstärkung dieser modernen Tendenzen hat als besonders umwälzender Faktor der seit der Meiji-Periode nach europäischem Vorbilde eingeführte Brauch beigetragen, öffentliche Kunstausstellungen zu veranstalten, eine Art der Förderung, wie sie die japanische Kunst in ihrer ganzen langen Geschichte kaum gekannt hatte. Bis dahin war in Japan jedes Kunstwerk sozusagen auf sich selbst angewiesen, es wurde von einem Aristokraten des Standes und Geschmacks erworben und je nach dem Maße seines Verständnisses innerhalb des dafür bestimmten Rahmens in stiller Zurückgezogenheit genossen. Man kann ruhig sagen, daß die Macht der Tradition in der japanischen Malerei, der Adel ihrer Sinnlichkeit und die minutiöse Vollendung ihrer Technik ihren Ursprung und Anreiz eben in diesem besonderen Verhältnis zwischen Kunst und Aristokratie des Geschmacks haben. Mit der neuen Zeit nun wurde dies anders, indem sich das Kunstleben auf die Veranstaltung von Ausstellungen als einziges Mittel der Anregung angewiesen sah. Dadurch rückte es von der Protektion der Aristokratie mit ihrem besonders gebildeten Geschmacke ab, erhob die allgemeinen Schönheitsbegriffe des Volkes zum Maßstab seines Schaffens. Die japanische Malerei geriet so in eine Lage hinein, deren sie sich nicht versehen hatte. Denn für eine Kunst, der alles auf bleibende Werte ankommt, ist die öffentliche Ausstellung keineswegs ein ideales Förderungsmittel, am wenigsten für eine, die so stark auf raffinierten Geschmack eingestellt ist wie die konservativ japanische Malerei. Die Folge war, daß diese durch die ungewohnte Lage auf ganz neue Bahnen gedrängt wurde. Um den Wettbewerb auf einer modernen Ausstellung bestehen zu können, müssen die Gemälde vor allem Effekt machen, und dies erfordert große Ausmaße der Bildfläche und kräftige

A. JUPPO. WILDGÄNSE IM SCHILF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



I. SHINSUI. TEMPELFESTNACHT IN DER VORSTADT

Farbgebung. Die japanische Malerei der Gegenwart hat darum diesen Forderungen Raum gegeben, und das in einem Maße, wodurch ihr die zarte Feinheit des Geschmacks, durch die sie bisher ausgezeichnet war, verlorenzugehen droht. Es ist leicht einzusehen, daß unter diesen Umständen die Ölmalerei, die ja für große Bildflächen und kräftige Farbgebung wie gemacht ist, auch die Malerei japanischen Stils stark beeinflussen mußte. Und sofern sie ganz von der Forderung naturgetreuer Darstellung beherrscht ist, mußte ihr Einfluß weiterhin das Eindringen dieses realistischen Prinzips zur Folge haben.
Damit wären die Umstände kurz gekennzeichnet, welche seit der Ära Meiji die japanische Malerei unwiderstehlich in die Richtung des modernen Realismus gedrängt haben. Es lassen sich dabei zwei Wege unterscheiden, auf denen die japanischen Künstler das Studium naturgetreuer Darstellung betreiben: der eine folgt dem europäischen Vorbilde, der andere trägt eigentümlich ostasiatischen Charakter.
Den erstgenannten Weg verfolgt in der Hauptsache die Genre- und Landschaftsmalerei. In der bisherigen japanischen Kunst war das anatomische Studium des Menschenleibes, wie es zu den ersten Erfordernissen europäischer Kunstübung gehört, überhaupt nicht bekannt gewesen. Den heutigen Japanern dagegen, die sich an die anatomisch richtigen Darstellungen der europäischen Kunst gewöhnt haben, ist die allzu starke Vernachlässigung dieses Gesichtspunktes in der traditionellen japanischen Malerei in einem gewissen Grade unerträglich geworden. Die Folge ist, daß die Körperformen auf den Genrebildern der modernen japanischen Malerei anatomisch unvergleichlich richtiger sind als auf den alten Yamato-e oder Ukiyo-e, daß es aber freilich dafür den Anschein hat, als sei die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. KAHÔ. REGENBOGEN AN DER SETABRÜCKE

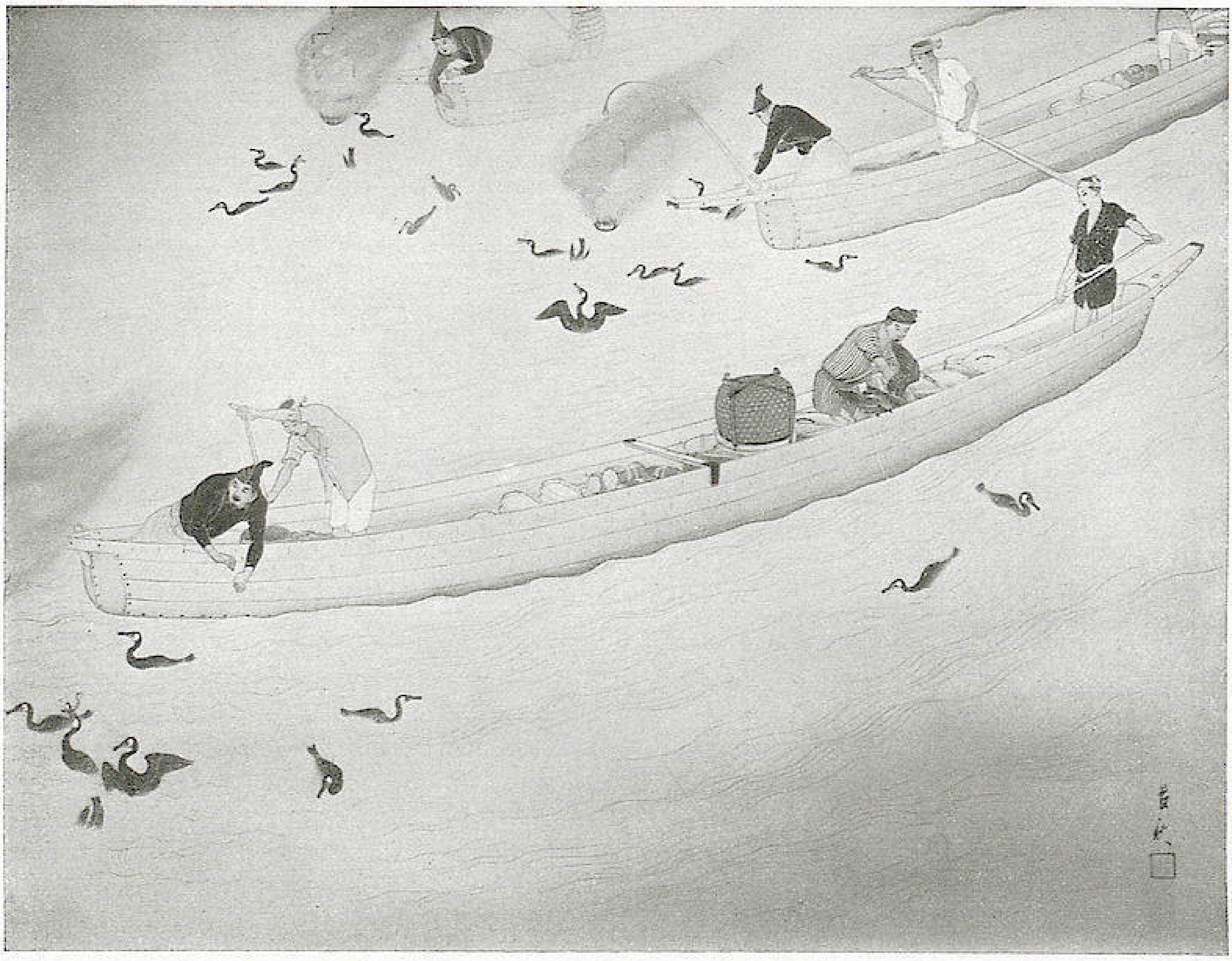
eigentümliche Zartheit der japanischen Genremalerei verlorengegangen.

An Stelle der anatomischen Studien tritt in der Landschafterei das Bemühen um die richtige Perspektive. Die herkömmliche japanische Malerei hatte deren Gesetze teils mißachtet, teils ihnen direkt zuwidergehandelt. Sie machte das Fernere nicht kleiner, gab dem Näheren keine schärferen Konturen, sondern malte, was ihr eben gefiel und Eindruck machte, unbekümmert auf ein Bild zusammen, das als Darstellung der objektiven Natur zwar voller Widersprüche war, aber um so unmittelbarer zum Herzen sprach. Die modernen Maler dagegen halten sich bei der Verteilung der Landschaft auf die Bildfläche streng an die geometrischen Forderungen der Perspektive und bringen Landschaftsbilder von topographischer Genauigkeit hervor. Durch solche Erlernung der europäischen Anatomie und Perspektive hat die japanische Malerei an Naturtreue ganz ungemein gewonnen, so daß sie in dieser Hinsicht in eine völlig neue Epoche eingetreten ist. Zugleich aber läßt sich nicht leugnen, daß dieser Fortschritt auch den betrüblichen Erfolg hatte, jenes Streben des Schönheitssinns über die Natur hinaus, wie es sich in der bisherigen japanischen Malerei offenbarte, zu lähmen. Es zeigt sich hier wieder, wie fremd der europäische Realismus von Haus aus der japanischen Volksart ist, wie denn auch diese bei allem Bemühen um objektiv realistische Darstellung, dem sie sich unter dem Druck der modernen Ideen hingibt, doch nicht fähig ist, bis zu dem unerbittlichen Wirklichkeitssinn der europäischen Malerei vorzudringen. Es ist in diesem Zusammenhang besonders interessant,

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

K. GYOKUDÔ. SPÄTHERBST IM GEBIRGE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



I. CHÔSHÛ. FORELLENFANG MIT KORMORANEN AUF DEM NAGARA-FLUSSE

daß aus diesem Gefühl des Gegensatzes heraus die japanischen Maler in der europäischen Kunst gerade diejenige Richtung am meisten lieben und sich zum Vorbild nehmen, die jenem harten Realismus am fernsten steht, ja die vielleicht, wie manche annehmen, geradezu auf ostasiatische Einflüsse zurückgeht, nämlich die des Impressionismus, und zwar besonders des späteren.
Neben diesen Bestrebungen um Naturtreue unter dem europäischen Einflusse geht nun eine weitere, sehr kräftige und bodenständige Bewegung ganz von dem Standpunkte der ostasiatischen Malerei her auf eine Art der Treue gegenüber der Natur aus, die den Beschauer in deren inneres Heiligtum einführt. So sehr diese Richtung von der Notwendigkeit gründlichen Naturstudiums überzeugt ist, empfindet sie doch zwischen der Naturdarstellung der europäischen Malerei und dem Wesen des japanischen Geistes einen störenden Widerspruch. Dagegen hat sie durch erneute Prüfung der alten ostasiatischen Meisterwerke die Entdeckung gemacht, daß es einen in der besonderen Eigenart Ostasiens begründeten Weg gibt, in das innere Wesen der Natur einzudringen, und erstrebt nun diesem Wege nach eine neue, auf dem Boden der Natur stehende Kunst. Eine direkte Förderung ist diesen Renaissancebestrebungen durch das in den letzten Jahren aufgeblühte Studium der ostasiatischen Altertümer und Künste erwachsen, welches die Meisterwerke der ältesten Zeit ihrer Vergessenheit entreißt und ihre inspiratorische Kraft neu zur Geltung bringt. Die stärkste Wirkung unter all diesen Vorbildern üben die Vögel- und Blumenmalereien der Chinesen der Sung- und Mongolen-Zeit aus, da an ihnen viele die Kunst studieren, in peinlich genauer Darstellung eines kleinen Ausschnitts aus der Natur das geistige Wesen zu erfassen, welches auch diese Teilerscheinung mit dem großen Weltganzen gemein hat. Während die Landschafts- und Genremalerei gar zu leicht unter europäischen Einfluß gerät, steht diese Methode einerseits schon durch ihren Gegenstand, die Darstellung

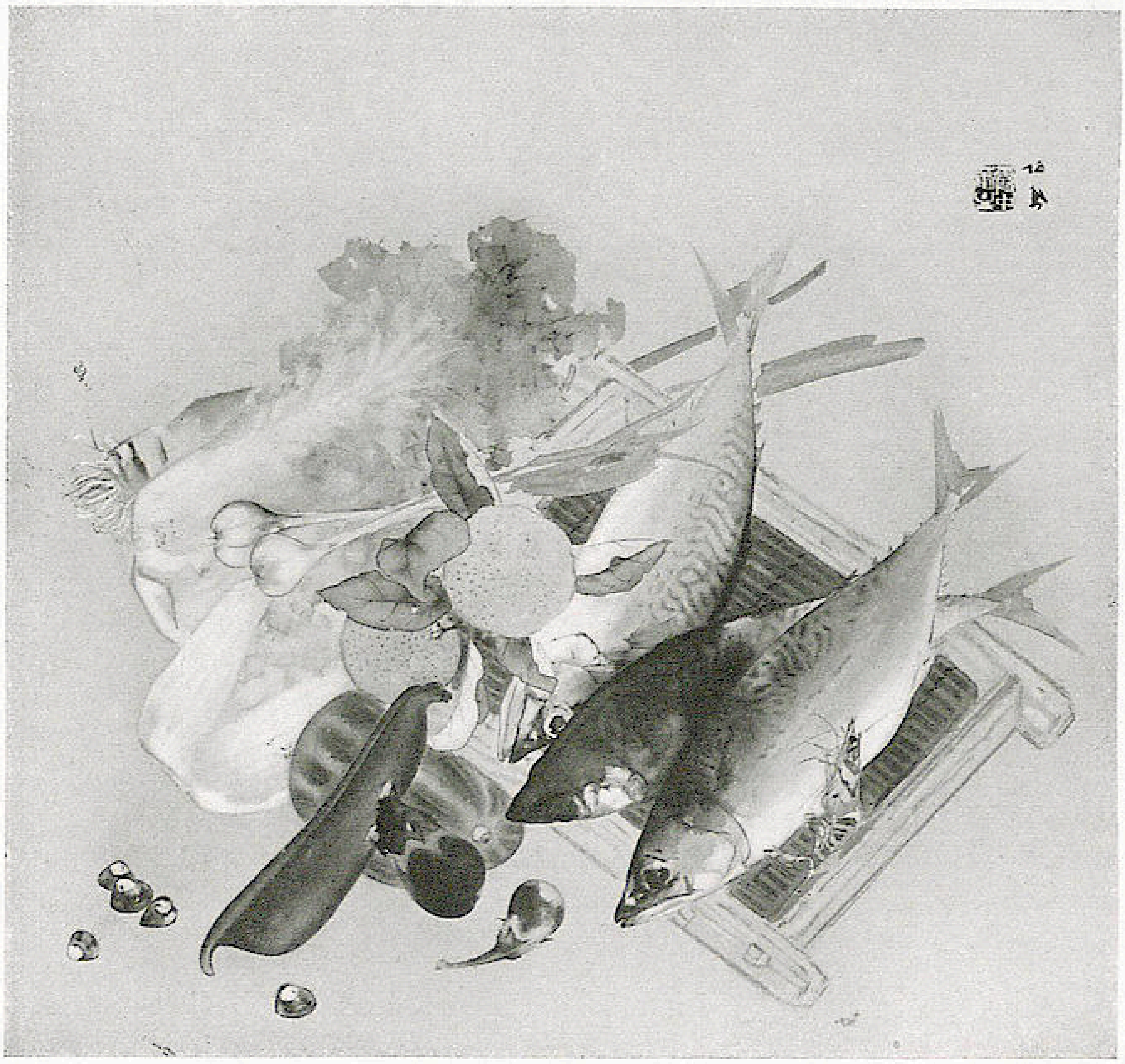
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. BAISEN. SOMMERMORGEN IM DORF AM WASSER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

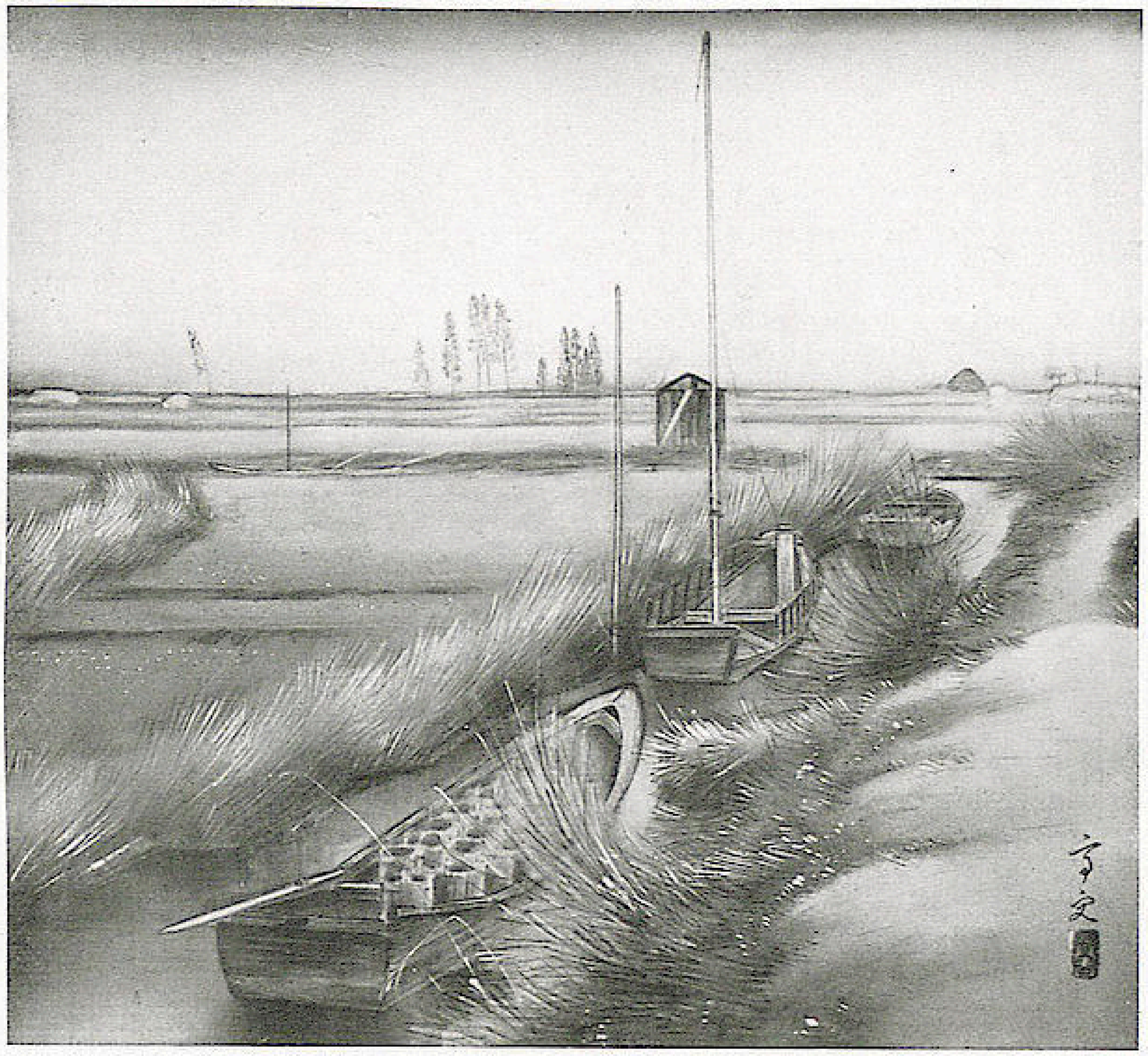
von Vögeln und Blumen, ganz auf dem Boden der ostasiatischen Kunst, und stimmt andrerseits mit ihrem Bestreben, durch Konzentrieren des Blickes auf eine Teilerscheinung das Wesen der Natur zu erfassen, doch mit den Tendenzen des modernen Naturalismus überein. Diese Bewegung kann als die eigentliche Seele des modernen ostasiatischen Realismus bezeichnet werden, und auch unter den vielen Gemälden von Blumen und Vögeln auf der gegenwärtigen Ausstellung ist kaum eines, das nicht von ihr berührt und von einem neuen Verständnis der Sung-Malerei getragen wäre.

Dieser Lauf der Dinge hat gleichzeitig auch eine Gegenwirkung hervorgerufen, wie sie dem besondern Berufe Japans als eines Hortes ostasiatischer Kunst entspricht. Es ist heute gerade wie in der mittleren Tokugawa-Zeit, wo sich gegen die ganz neu aufgetretenen realistischen Richtungen der Maruyama-Shijô-Schule und des Ukiyo-e alsbald die Malerei der Bunjin-gwa mit ihrer Forderung geistiger Höhe frei von materiellen Fesseln erhob und ohne Rücksicht auf Naturtreue nur darauf bedacht war, daß Geist und Stimmung des Künstlers in seinem Werke lebe (gleichviel ob der dargestellte Gegenstand seinem natürlichen Vorbilde ähnlich sähe oder nicht). Genau so mußte nun zu einer Zeit, wo die Kunst naturgetreuer Darstellung noch um ein Vielfaches höher entwickelt ist als damals, in Gestalt der modernen Bunjin-gwa-Schule eine Bewegung aufkommen, die nur um so heftiger darnach verlangt, die Fesseln des Realismus zu sprengen und dem Geist seine Freiheit wiederzugewinnen. Wir sehen es hier neu bestätigt, daß die wechselvollen Szenen, welche uns die Entwicklung der japanischen Malerei von der ältesten Zeit bis heute darbietet, sich stets aus der verwickelten Auseinandersetzung zwischen zwei widersprechenden Geistesrichtungen aufbauen, zwischen vertrauender Liebe zur mütterlichen Natur und der über das bloß Natürliche hinausstrebenden Sehnsucht nach der Freiheit des Geistes. Yashiro Yukio (Übersetzt von W. Gundert)



T. SEIHÔ. STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. TAKAHIRO. AUS DER UMGEBUNG VON KYÔTO

DAS HILDEBRAND-MUSEUM IN MÜNCHEN

Die Bedeutung des in dem großen Atelier des Hildebrand-Hauses an der Maria-Theresia-Str. 23 eröffneten Museums liegt vor allem darin, daß der Besucher einen lebendigen, tiefen Einblick in das Schaffen des großen Meisters erhält, daß er hier von dessen intimer künstlerischer Welt umfangen wird. Alle, die das Glück hatten, Hildebrand gut zu kennen, wissen, welch unzutreffendes Bild sich viele von diesem Künstler gemacht haben, wie er oft in der Vorstellung der Menschen als kühle, klassizistische, berechnende Natur weiterlebt. Schuld an diesem falschen Bild scheint vor allem „das Problem der Form" zu sein, in dem Hildebrand den Niederschlag seiner künstlerischen Erfahrung aufgezeichnet hat. Es ist keine Theorie, wie viele meinen, nach der er etwa gebildet hätte. Hildebrand schuf stets frei und innerlich hemmungslos aus einer quellenden Fülle seiner reichen Vorstellungswelt. Er hatte ein ganz spontanes Verhältnis zu allen Dingen; nie auf dem Umweg gedanklicher Überlegung, obgleich sein Geist außerordentlich zu klarem logischem Denken befähigt war.

Ein besonderes Merkmal seiner Natur war es, daß er trotz seiner großen Produktivität doch auch in besonderem Maße rezeptiv veranlagt war. Der Besucher des Museums, der bisher nur einzelne monumentale Werke Hildebrands kannte, wird überrascht sein von der Fülle spontaner künstlerischer Äußerungen, die sich ihm in den Zeichnungen, von denen es mehrere hundert gibt, und den plastischen Skizzen erschließt.
Architektonische Entwürfe, eine große Anzahl Büsten bekannter Persönlichkeiten, auch Gipsmodelle von noch zum Teil unbekannten Figuren und Reliefs interessieren in dieser Zusammenstellung weit mehr als es sonst mit Gipsmodellen zu sein pflegt. Alle Perioden von Hildebrands Schaffen sind vertreten. Außerdem besitzt die Sammlung einige schöne Originale in Marmor und Bronze.
Es sind Führungen in Aussicht genommen, bei denen mit dem vorhandenen Material auf Grund von Aufzeichnungen und Briefen Hildebrands und auf Grund persönlicher Erinnerung gezeigt werden soll, wie das eine oder andere seiner großen Werke entstanden ist, wie dieser oder jener Platz gestaltet wurde, wie die Bauten Hildebrands geplant waren.

Theodor Georgii

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER!

VON GERT WOLLHEIM

Höflichst bitte ich, mir zu verzeihen, daß ich mit der Tür ins Haus gefallen komme. Das habe ich vom Maler zu sagen: Der Maler soll Bilder malen! Einzelne in sich abgeschlossene Werke, technisch und geistig dauerhaft und ganz auf sich selbst gestellt. Hieße: der Maler soll keinen „Maler“ malen, keine Handschrift erdoktern, kein Genie hinbauen, keinen alleinseligmachenden Malstil sich und andern aufzwingen, aufdrängen, ein- und aufreden. Er soll sich nicht selber kunsthistorisch sehen und etwa dementsprechend handeln. Das heißt, er soll Werke schaffen, die ihr Gesetz empfangen aus dem Wesen, das ihm inne wohnen soll. Die Wesen sind Phänomene und haben ihren eigenen Stil. Also werden Bilder Phänomene sein. Etwa so: wird da ein Mönch gemalt, ein alter weltabgewandter besinnlicher Gärtner der Gottgedanken und Demut, hat der Malstil sich danach zu richten ganz und gar in Form und Farbe. Oder ein anderes Bild: Tenniskampf! Da hat sich der Stil nach dessen Wesen eben zu richten, in Form und Farbe ganz und gar. So wohnt unser Mönch allein in seinem Bilde, einer sanft beleuchteten, mild gefärbten Dämmerwelt, in einem Licht, das nicht nur aus der Sonne kommt, es ist auch das der Sterne und des Geistes. Sanft schwimmt der Körper im Raum. Verwischt ist die Personengrenze. Die Einheit mit der ganzen Welt entsteht, die Totalität, in der die Zeit eingeht in die Ewigkeit, also vollendet wird und erlöst. Tenniskampf! Das herbe weiße Licht des Tages prallt auf dem roten Boden — weiße Hemden — Hüte — Schirme. Die Gesichter schäumen im Schweiß, sind hart gespannt und glitzern. Der harte blaue Himmel zählt die Spiele und Sätze und stumme Leidenschaft starrt mit gespannter Raubtierruhe aus dem bunten Riesentier des Publikums. Schlagschatten, Sehnen, Muskeln, Hiebbewegung. Haargenau trennt sich jeder Gegenstand aus der Welt.
So malt der Maler, kümmert sich beim Mönch um keine Ähnlichkeit mit Rembrandt oder Ribera, beim Tennis um Manet nicht und Goya, die trotzdem seine lieben Freunde sind.
Der Maler liebt die Werke der Meister wie seine eigenen. Er kennt keine „alten Meister“. Die Welt ist weder alt noch jetztzeitig. Sie ist auch nicht modern. Kann's da die Kunst sein? Fröhlich aber wandern wir in den Zeiten der Meister. Die Zeiten gehören den Meistern und nicht die Meister den Zeiten. Der Maler lernt aus den Werken der Kunst geradeso wie aus den Bildern der Welt. Alles ist Natur — auch Bilder sind Natur. Wer der Schöpfung sich zu freuen vermag, der hat die Kunst schon lange begriffen. Für uns Menschen ist die Schöpfung der Welt haltbar. Die Werke der Kunst sind haltbar gemacht durch Kenntnis und Anwendung der Gesetze der Schöpfung.
Die Sprache der bildenden Kunst ist die einzige, die allen Mitgliedern der Menschheit verständlich und zugänglich ist ohne große Schule. In den Höhlen der Urmenschen wurde sie geboren und geht über die Jahrtausende hinweg in die Zukunft. Durch sie sind wir allen Völkern und mit ihrem Schicksal verbunden. Verbunden mit ihren Göttern und Wäldern, ihren Ängsten, Gesichten und Gesichtern hin und her. So bilden die zeichnenden, malenden, meißelnden Menschen schließlich einen Weltstaat. Die Künstler erkennen sich untereinander, lernen gerne und eifrig einer vom andern und schämen sich der Gemeinsamkeit ihrer Arbeit nicht. Sie spüren die Gottheit auf in allen Dingen, sei's in einem Tier, einem Menschen, einer Kartoffel, einem Jupiter oder in einem Teller. Sie lösten die Farben und die Formen von ihren Körpern und trieben so Grammatik. Sie überdauerten die Foltern des Lebens und gaben's nicht auf, oft auch nicht im Hungerzwange. Sie ließen sich als Narren verhöhnen, als Kitscher beschimpfen, als Nichtswisser, Betrüger und Parasiten. Sie ertrugen, daß Leute, die den Pinsel noch nie in die Hand genommen und mit dem Hammer niemals noch einen Schlag auf den Meißel getan, ihnen aus Höhen angemaßter Überlegenheit mit der Donnerstimme der Öffentlichkeit Ratschläge erteilten, was zu machen, was zu lassen sei. Erlebten, daß aus Laienhänden Gesetze flossen, nach denen sie sich richten sollten und ein Geschrei anhub von Unberufenen, das ihnen Brot und Haus, Bett, Suppe, Bier und leider auch die Lebensfreude nahm. Wir aber erleben tausend Menschen und abertausend Welten durch ihre Bilder. Man braucht nur Augen und ein wenig Geduld zum Hinschauen. Durch das Betrachten kommt das Verständnis. Verständnis aber hat die Liebe zur Kunst im Gefolge. Die Reichtümer der Völker

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT WOLLHEIM. MÄDCHEN MIT KAKADU

Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT WOLLHEIM. DAME IN ROT

Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

liegen in ihrer Kunst und werden vom Einzelnen erlangt durch die ausharrende Neigung zu ihr. Die einzelnen Werke aber sind von bleibendem Wert und nicht ihre Schöpfer und ihre Namen. Die Werke sind's, die die Schöpfer selbst beglückten und die auch unsere Freude sind. Von ihnen kehren wir erneuert zurück, von ihnen in unsere Welt der Alltäglichkeiten und sehen nun das Banale interessant, weil wir anders geworden sind durch die Beschauung. Man denke sich einmal die bildende Kunst weg von der Welt. Wie arm sie wäre, fast zu arm für den ärmsten der Neger. Eine geheimnisvolle Drüse, eine mit innerer Sekretion ist die Kunst im organischen Körper der Menschheit. Sie ist wie die Schilddrüse, die man, auch wenn sie krank ist, niemals ganz entfernen darf, weil sonst der Patient, rund sei's herausgesagt, idiotisch wird.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT WOLLHEIM. SCHLÄGEREI

Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

ÜBER KUNSTAUKTIONEN

Die Kunstauktion als ökonomisches Phänomen läßt sich heutzutage schon einige Jahrhunderte zurück verfolgen; und sowohl in Frankreich wie in England dürfte die Organisation der Versteigerungen seit dem 18. Jahrhundert in ihren Hauptzügen dieselbe geblieben sein, wie ja auch in England ein paar der ersten Auktionshäuser eine ununterbrochene Existenz seit demselben Jahrhundert geführt haben — Sotheby seit 1744, Christie seit 1766. England erhielt seine Bedeutung als europäisches Zentrum für die Kunstversteigerungen, als gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als Konsequenz der französischen Revolution, der aristokratische Besitz an Kunstobjekten sowohl in Frankreich wie in Italien großenteils flüssig wurde und dann auf dem Londoner Kunstmarkt seine Absorption fand. Die Käufer in London waren zu der Zeit noch fast ausschließlich Engländer; und dieser Umstand, zusammen mit dem sehr umfangreichen, freihändigen Import aus dem Kontinent bis etwa 1850 hat es bekanntlich bewirkt, daß der englische private Kunstbesitz bis vor einigen Generationen ungeheuer reich war und daß auch trotz dem riesenhaften Export in den letzten Jahrzehnten England immer noch viel reicher an Kunstwerken in Einzelnbesitz ist als irgendein europäisches Land. Äußerlich ist die Prozedur bei den Londoner Kunstauktionen bedeutend ruhiger als z. B. bei den entsprechenden Versteigerungen in Paris; aber daß es den Londoner Auktionsräumen durchaus nicht an dramatischem Leben mangelt, kann ein jeder bestätigen, der irgendeiner der großen Kunstversteigerungen in London beigewohnt hat. Unvergeßlich bleibt z. B. in dieser Hinsicht die große Sargent-Versteigerung bei Christie im Spätsommer 1925. Hier lag der Fall vor eines weltbekannten, eben verstorbenen Meisters, der wäh-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GERT WOLLHEIM. MAX PALLENBERG IN „EINS ZWEI DREI“
Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rend seines ganzen Lebens überhaupt sehr wenige Gemälde direkt „verkauft" hatte — die unzähligen Bildnisbestellungen standen ja auf einer ganz anderen Basis. Es fehlte deshalb fast vollständig an Vergleichspunkten für die vorzusehenden Preise; und dazu kam noch, daß der betreffende Künstler der erste amerikanische Maler war, der eine wirklich internationale Stellung erreicht hatte — dessen Werke den amerikanischen Sammlern und Museumsleitern mithin aus leicht verständlichen patriotischen Gründen außerordentlich begehrenswert sein mußten. Riesenaufträge von unzähligen amerikanischen Käufern wurden deshalb nach London gekabelt, um von den der Auktion persönlich beiwohnenden Amerikanern und den Londoner Sammlern und Händlern nicht zu sprechen: mit dem Resultat, daß, unter stetig wachsender Sensation, fabelhafte Preise erreicht wurden, die aller irgendwie denkbaren Voraussagungen einfach spotteten. Da war z. B. eine Kopie von Sargent nach einem Bildnis von Velasquez im Prado: sie brachte nicht weniger als 6300 Pfund, womit man, wie zutreffend bemerkt wurde, ja ein Original des spanischen Meisters zu kaufen schon anfangen kann. Bei der schließlich und endlich doch sehr relativen künstlerischen Bedeutung Sargents kam durch die eben dargelegten Umstände eine Auktion zustande, die nicht so sehr als historisch wie als hysterisch zu bezeichnen ist — und die auch keineswegs ein Kriterium für das zukünftige Niveau der Sargentpreise abgeben darf.

Überhaupt ist es ja das Unberechenbare, das Unerwartete, das den Londoner Kunstauktionen — dem typischen englischen Temperament gemäß — ihren außerordentlichen Reiz gibt. Als charakteristisch darf ich vielleicht einen Fall erwähnen, der sich vor einigen Jahren ereignete. Bei einem der großen Häuser hatte, durch den Zufall begünstigt, ein Käufer ein nettes, aber keineswegs bedeutendes Quattrocentobildchen mit ganz wenig Geld erworben — soviel ich mich erinnern kann, 11 Guineen. Einige Wochen später entschloß er sich, das Bild abzugeben. Da er es aber nicht so bald wieder bei demselben Auktionshaus verkaufen konnte, gab er es einem viel kleineren Versteigerungsgeschäft in derselben Straße mit einem „Reserve price" von eben 11 Guineen. Jetzt zog aber das kleine Gemälde eine Aufmerksamkeit auf sich, die es bei der früheren Gelegenheit nicht hatte erwecken können: mit dem für den Besitzer sehr erfreulichen Resultat, daß es anstatt 11 etwa 300 Guineen brachte!

Eine Frage, die des öfteren aufgeworfen wird — und zumeist von einem skeptischen Standpunkte aus — ist, ob es immer noch möglich ist, wohlfeile Erwerbungen in den Auktionen zu machen. Meines Erachtens dürfte diese Frage, wenigstens was London anbetrifft, in einem positiven Sinn zu beantworten sein. Dies hängt von verschiedenen Umständen ab, und unter diesen ist zu erwähnen, daß die Verbreitung der „künstlerischen Allgemeinbildung", paradoxal wie es klingen kann, bis zu einem gewissen Grade zugunsten des tiefer sehenden Kenners operiert. Nehmen wir z. B. an, daß ein Bild mit einem der üblichen „Courtesy titles" der Versteigerungshäuser ausgestattet ist — „Raffael", „Tizian" oder was es nun auch sei. Fast ein jeder wird in unserem Zeitalter der weitverbreiteten populären Kunstinformation wissen, daß eine solche Attribution nicht richtig ist; aber die Stellungnahme der meisten Auktionsbesucher neigt dazu, eben diese rein negative zu sein, und mithin kann ein Gemälde, das offenbar nicht von Raffael ist, zu einem sehr niedrigen Preis versteigert werden, und dabei doch von einem guten und interessanten Meister sein, der nur dem wirklichen Kenner bekannt ist. Wir sprechen hier gar nicht von den Chancen, die in dem Erhaltungszustand eines Gemäldes enthalten sind. Es darf deshalb nicht verwundern, wenn viele Sammler und Händler unserer Tage behaupten, daß die besten „Trouvailles" immer noch bei den großen Londoner Auktionshäusern zu machen sind.

Die Fluktuationen der Preise bei den Kunstauktionen bilden überhaupt ein hochinteressantes Kapitel für sich; was den Bildermarkt internationalen Charakters anbetrifft, folgt natürlich London mehr oder weniger den allgemein gültigen Signalen, aber es existieren auch Spezialgebiete, die für England ganz besonders charakteristisch sind, und wo Preissteigerungen vorkommen, die den auswärtigen Beobachtern fast phantastisch vorkommen müssen. Bis vor kurzem waren die „Sporting Pictures" des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Gebiet, wo höchstens Preise von einigen hundert Pfund vorkamen. Mit einemmal änderte sich das vollkommen, und man hat auf den Auktionen Preise von vielen tausend Pfund von Gemälden erreicht gesehen, deren Maler — wie z. B. George Stubbs, F. Sartorius, Ben Marshall, J. Ferneley, J. F. Herring — auf dem Kontinent wohl größtenteils auch nicht dem Namen nach bekannt sein dürften. Ebenso ist es mit den sog. „Conversation Pictures" gegangen: alle Welt staunte, als vor ein paar Jahren ein Familienbild John Zoffanys bei Sotheby den bis dahin unerhörten Preis von 5000 Pfund erreichte; und doch ist seither dieser Preis bei weitem überflügelt worden. Andererseits kommen ja auch entgegengesetzte Phänomene vor: was man besonders beobachten kann, wenn ab und zu Bilder von dem einst so schwindelnd hoch bewerteten Sir Edward Burne Jones zur Versteigerung kommen.

Tancred Borenius

GERT WOLLHEIM. SOMMERLICHE WALDSTRASSE

Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

GERT WOLLHEIM. DAMENBILDNIS

Ausstellung Kunsthandlung Hartberg, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

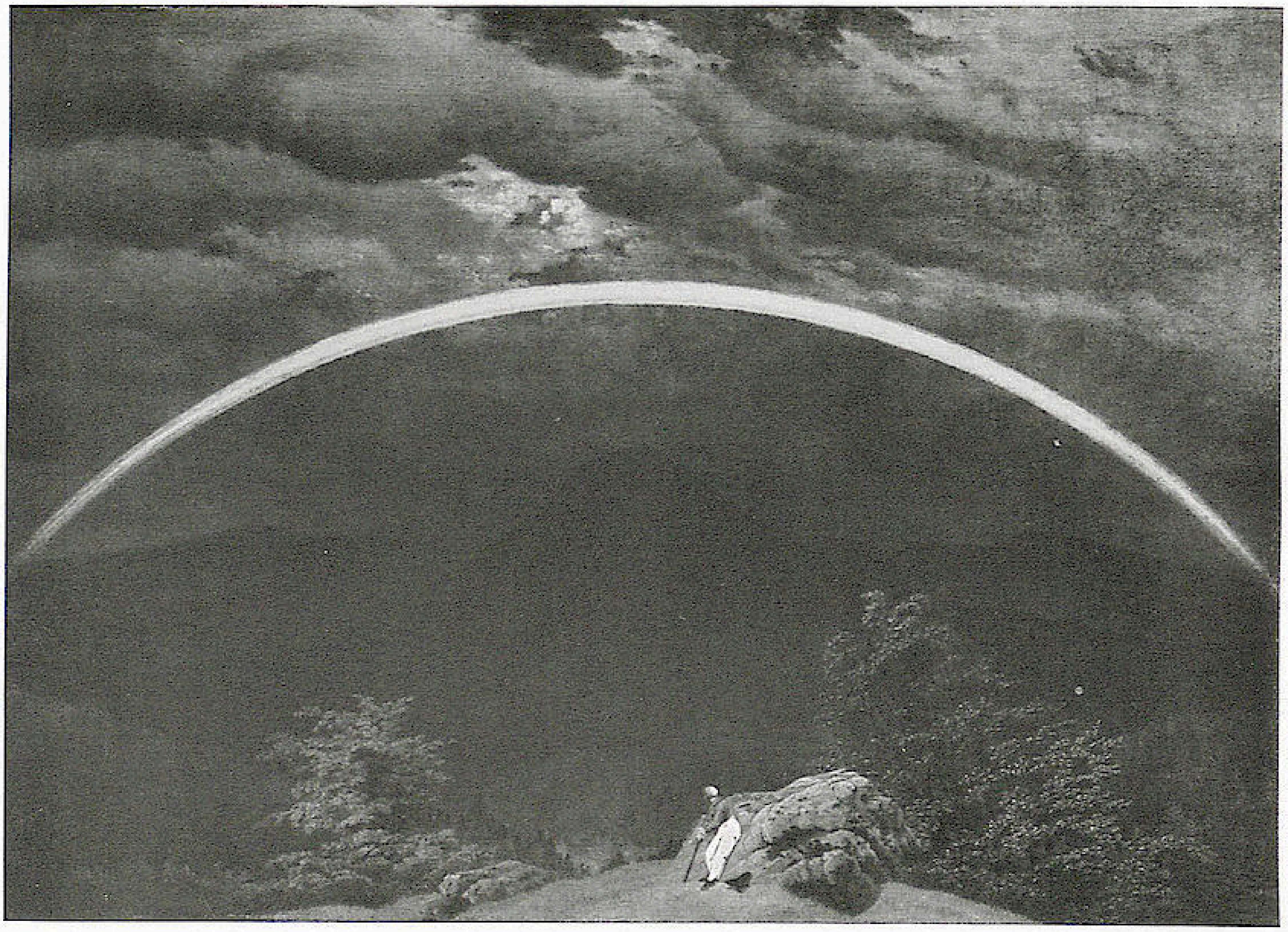
CARL GUSTAV CARUS. BLICK AUF EINEN GOTISCHEN DOM

Ausstellung „Deutsche Romantik", Essen

AUSSTELLUNG „DEUTSCHE ROMANTIK" IM FOLKWANG-MUSEUM, ESSEN

Für viele Besucher der Ausstellung „Deutsche Romantik" im Folkwang-Museum ist immer wieder überraschend festzustellen, wie ansehnlich die junge Graphiksammlung des Museums schon ist, und welch hervorragende Werke der romantischen Malerei der Essener Privatbesitz birgt. Wer vermutet hier unter fünf charakteristischen Arbeiten C. D. Friedrichs zwei seiner bedeutendsten Gemälde, den „Tannenwald mit dem Raben" und die einzigartige Landschaft mit dem Mondregenbogen. Die Seltenheit der Naturerscheinung, die Selbstdarstellung des Malers im Vordergrund und der Umstand, daß es durch Goethes Vermittlung in das Eigentum Karl Augusts von Weimar gelangte, zeichnen es vor anderen aus. Aber sein Wert ist ein durchaus innerer. Das Bild gehört zu den stärksten von Friedrich überhaupt geschaffenen. Ohne leisesten Anhauch der dem Maler sonst eigenen Weltangst ist es einer großen Empfindung frei entströmt und von einer Weihe und Feierlichkeit ohnegleichen getragen, eine der herrlichsten Bejahungen des Daseins und seines mystischen Urgrunds. Was ist der weitgespannte Silberbogen mehr als das geöffnete Tor zu dem göttlichen Geheimnis der Natur! Was anderes

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. D. FRIEDRICH. LANDSCHAFT MIT MONDREGENBOGEN

Ausstellung „Deutsche Romantik" im Folkwang-Museum, Essen

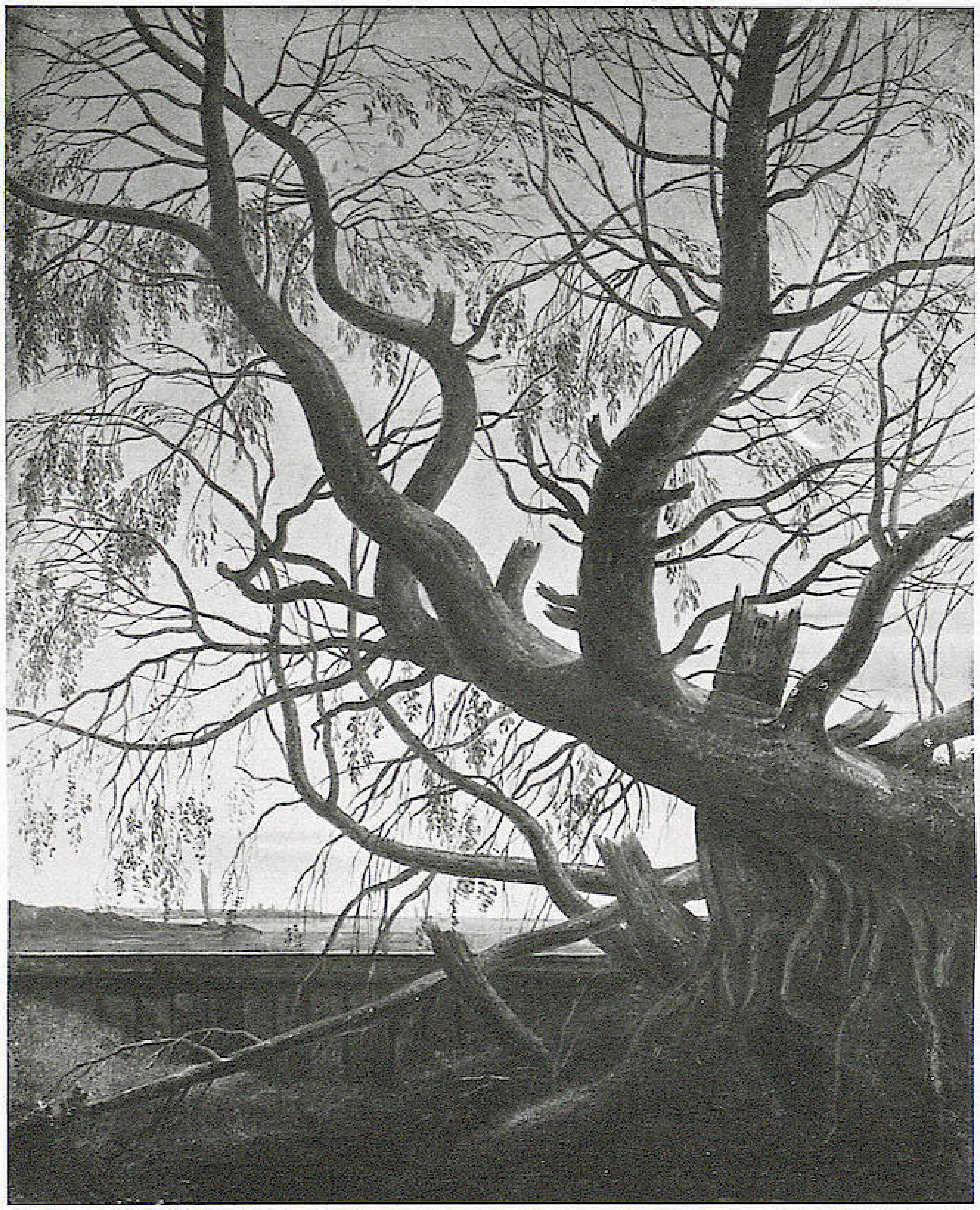
die klare strenge Komposition als Ausdruck der erhabenen Ruhe des nächtigen Alls! Das kleine, noch wenig bekannte Bild mit der halb erstorbenen Weide im kühlen Mondlicht, durch das ein leises Gefühl von Verlassenheit schauert, erscheint wie eingegeben von der Ahnung des Übersinnlichen in der uferlosen Weite des Weltraums, jäh springt es über von der nächsten Nähe des Vordergrundes zu der Ferne des Horizonts und hebt die Höhe des dämmernden Himmelsgewölbes durch die diagonal und senkrecht aufstrebenden Äste ins Unfaßliche. Der „Sonnenuntergang", kleinen Formats, mit der durchstrahlten Silhouette der Dresdener Hofkirche (1824) steht irgendwie Carus nahe, dem freilich die Tiefe Friedrichs im Erlebnis des Universums nicht beschieden war. Sein „Blick ins weite Land", romantisch vor allem durch die gotische Stadt, ist wie ein friedenspendendes Abendgeläut, voll beschwichtigender Milde, ein Ton, den Friedrich kaum fand. Die „Abendstimmung im Schilf" verdeutlicht, was Carus unter Erdlebenmalerei verstand: die Versenkung in die geheime Beseeltheit des Kreatürlichen, die dem Menschen und seinem Empfinden dunkel verwandt ist und ihn aufnimmt in ein Verhältnis liebenden Verstehens. Da ist nichts von der Fremdheit der Natur und der fröstelnden Einsamkeit, die nie von Friedrich wich; Carus fühlt sich trotz aller Himmelsweiten in der Welt zu Hause, er bleibt ein Erdenbürger. Wie verschieden sahen er und Friedrich die Gotik. Seine Kreidezeichnung eines Domes hat etwas von Eichendorffscher Poesie, nichts von dem Atem der Vergänglichkeit, der Friedrich aus gotischen Chören anwehte. Aber wie sehr rücken die beiden Dresdener Romantiker zusammen, wenn man ihnen J. A. Kochs „Santa Maria Maggiore" und F. Oliviers „Ruhe auf der Flucht" gegenüberhält. Diese beiden sind ohne Italien oder die Renaissance nicht zu denken; Friedrich und Carus aber sind rein deutscher Wurzel entsprossen.

H. Köhn

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND VON OLIVIER. RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN
Ausstellung „Deutsche Romantik" im Folkwang-Museum, Essen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. D. FRIEDRICH. WEIDE IM MONDLICHT

Ausstellung „Deutsche Romantik", Essen

PORTRÄT ZUM GEDÄCHTNIS

Wilhelm v. Bode starb
am 1. März 1929

Er ist etwa ein Meter achtzig groß, schmal und knochig gebaut. Man hält ihn für Anfang 60. Er trägt seinen grauen Anzug mit der lässigen Selbstverständlichkeit eines großen Herrn. Seine schmalen geäderten Hände, die auf eine alte Rasse und die Erfahrung von Jahrhunderten hindeuten, verraten, daß dieser Mann tasten und zupacken kann.

Auf den schmalen Schultern sitzt unter einem glatt gescheitelten blonden Haar der Schädel, den man nicht breit, nicht schmal nennen kann. Man sieht nur, daß es ein niederdeutscher Bauernschädel ist. Von der zurückliegenden hohen Stirn recken sich die scharfen Bügel der Backen-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL GUSTAV CARUS. BLICK INS WEITE LAND

Ausstellung „Deutsche Romantik" im Folkwang-Museum, Essen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

knochen. Zwischen den leicht abfallenden Brauen läuft ein haarscharfer Nasenrücken, leicht gekrümmt die Stirnlinie fortsetzend, einen langen Weg nach unten. Die Nase geht spitz aus und senkt sich nach dem Mund, wie bei Menschen, die einen Hang zum Sarkasmus haben. Wie der Mund eigentlich aussieht, weiß man nicht. Ihn überdeckt ein breiter gestutzter Schnurrbart, der ein lichtes, farbloses Weißblond hat. Das Kinn tritt wiederum stark hervor. Die Kinnmuskeln sind angespannt wie bei einem Willenmenschen. Die langen, faltigen Ohren sind stellenweise durchsichtig wie Papier. Mit diesen Ohren kann man hören, was man will und nicht hören, wenn man nicht will.

Das wichtigste sind die Augen. Man kann sie schlecht wahrnehmen, so blaß und kurzsichtig liegen sie unter den herabgezogenen Jalousien der Lider. Sie bleiben ganz kühl, aber ruckhaft und scharf. Man weiß nicht, was in ihnen vorgeht, so unbeteiligt scheinen sie. Aber man ahnt vom ersten Augenblick an, daß sie das Wichtigste an dem Mann sind. Die Iris ist hellblau. In der Pupille sitzt eine weiße Sichel, Arcus senilis. Der Mann muß älter sein, als er scheint.

Den Besucher weht ein geheimrätlicher Hauch an. Aus den Augen trifft ihn ein kalter überheblicher Blick. Das ist um so erschreckender, weil dieser alte Mann unter ihm in einem Klubsessel liegt, die langen Beine auf einen zweiten Klubsessel ausgestreckt, denn er kann nicht mehr richtig sitzen. Aber dann vielleicht fällt in dem dunklen Raum, wo Gemälde herumstehen, wie in der Kammer eines Kunsthändlers, der Name des Ministers. Dann fährt ein jähes jugendliches Leben in den Mann auf den beiden Klubsesseln. Er springt auf, er läuft mit zwei langen Schritten zum Schreibtisch, reißt die Fächer auf und holt seine Museumspläne heraus. Zweifellos ist der Minister der böse Feind. Der alte Mann legt sich über den Tisch wie ein Junge und mit seiner hohen, etwas heiseren Stimme, sagt er Dinge, wie sie nur ein Junge sagt, — oder ein absoluter Monarch. Unbekümmert schleudert er boshafte Bemerkungen über den Minister dem Besucher ins Gesicht. Er wirbt sichtbar um die Seele dieses x-beliebigen Menschen, der da in sein Zimmer getreten ist. Er hält die Pläne ausgebreitet und man sieht, daß er um sie kämpft wie um das Leben eigener Kinder. Hinter vermeintlicher Kühle steckt eine innere Glut des Herrschens. Man empfindet für diesen agressiven, kämpferischen, leidenschaftlichen Menschen plötzlich tiefe Bewunderung und Respekt.

Er regiert als ein kluger, aufgeklärter Despot. Er tritt für die kleinen Beamten ein und beschützt den schnauzbärtigen Zerberus vor seiner Tür, wie der ihn beschützt. Er kann tagelang um ein Bild herumlaufen, und es immer wieder betrachten. Er hat eine ungeheuer feine Witterung, die zuweilen der clair-voyance nahekommt. Sein Wille, sich für oder gegen das Bild zu erklären, ist so groß wie sein optisches Gedächtnis. Wenn er will, steckt er auch alle Besucher in die Tasche. Er ist schlau und hat vor den meisten Menschen den Vorzug, im tiefsten Sinne des Wortes ein Herr zu sein. Aber er ist alt und empfindet es vielleicht als schöne Entbindung, in kleinen Dingen von anderen beherrscht zu werden, so, daß es nicht in sein Bewußtsein tritt.

Manchmal kommen junge, blonde Frauen mit Bildern. Sie dürfen lange bei ihm bleiben. Sie müssen ihm von ihrem Leben, von ihrem Mann und von den kleinen Geschehnissen des Daseins erzählen. Er freut sich an ihnen, wie über Hyazinthen auf dem Fensterbrett. Zum Schluß ziehen sie die Bilder hervor, die er begutachten soll. Er findet keines einer Betrachtung unwert. Er bleibt im Innersten unbestechlich. Aber zuweilen drückt er dem Bild seinen Willen auf. Es muß ein Jan Steen oder ein Ruisdael sein. Und tatsächlich bestätigt sich in den meisten Fällen einer dieser Meister. Es ist schön, in diesem Alter zu wissen, daß es junge Frauen gibt, und daß das Leben weitergeht. Denn er ist 83 Jahre alt.

Der Tod scheint ihm so wenig anhaben zu können, wie sein hoher Vorgesetzter. Auf dem Heimweg wird er bei einem Zusammenstoß aus einer Taxi auf den Bordstein geschleudert. Man hebt ihn auf, es ist nichts. Nach ein paar Tagen kommt er wieder ins Museum.

Aber eines Tages ist der Tod wirklich da. Er muß ihm in einer Stunde begegnet sein, wo der alte Mann es gut fand, sich einem fremden Willen zu fügen.

Wilhelm v. Bode stirbt am 1. März 1929. An manchen Stellen atmet man auf, diesen erratischen Block nicht mehr im Weg zu wissen.

Aber die ganze Welt horcht auf: Hier ist der größte Museumsorganisator dahingegangen. Vielleicht wird er zu ersetzen sein.

Hier starb der größte Sammler, der sich je in den Dienst seines Volkes gestellt hat. Auch ein solcher kann bereits wieder geboren sein.

Hier ging der größte Kunstkenner dahin. Aber vielleicht gibt es schon andere, die an seine Stelle treten können.

Aber — hier ist einer jener ganz seltenen, großen Totalpersönlichkeiten für die Welt verloren gegangen, der alle jene Eigenschaften in sich vereinte, einer, der ein Geist- und Tatmensch war. Und den werden wir nicht wieder ersetzen können.

Bruno E. Werner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL GUSTAV CARUS. ABENDSTIMMUNG IM SCHILF
Ausstellung „Deutsche Romantik“ im Folkwang-Museum, Essen

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANDRÉ DERAIN. PIERROT UND HARLEKIN

Sammlung Guillaume, Paris. — Mit Gen. d. D. A. A. — Galerie Flechtheim

DIE SAMMLUNG PAUL GUILLAUME

Die Zahl der privaten Kollektionen in Paris ist größer als in irgendeiner anderen Stadt. Sämtliche Pariser Sammlungen zu einer vereint, ergäben einen neuen Louvre respektablen Ausmaßes. Den Löwenanteil bestritte darin vermutlich das 18. Jahrhundert, denn in welchem guten Bürgerhause wäre nicht etwas aus der Watteauzeit, wenigstens aber eine Gruppe schöner Rokokomöbel aufzuspüren?

An zweiter Stelle dürfte wohl die Kunst, insbesondere die Malerei des 19. Jahrhunderts stehen. Angefangen bei den Romantikern bis zu den großen und kleinen Meistern der Freilichtschulen. Das Sammeln steckt dem Franzosen im Blut. Die in organischem Wachstum zur vollendeten Harmonie gewordene Sammlung als Ausdruck einer Persönlichkeit ist auch hier freilich nicht alltäglich. Namen wie Doucet, Pellerin, Rothschild usf. verkörpern den Begriff der „vollendeten" Sammlung, in einem adäquaten Rahmen präsentiert. Als Kollektion moderner Kunst von Renoir bis auf heute dürfte jedoch die Sammlung Paul Guillaume an der Spitze stehen. Nicht etwa, weil sie einen lückenlosen Querschnitt der Kunst der letzten 30 Jahre böte, sondern durch die besondere Auswahl der Künstler und Werke, in denen der rege Geist eines jungen Sammlers die ihm für seine und die vorausgegangene Epoche charakteristischen Werke zu erkennen glaubt. Weder spekulativ gerichteter Eklektizismus noch selbstherrliche Exklusivität schienen ausschlaggebend. Die Werke von einem Dutzend Maler — darunter Picasso, Derain, Matisse, Modigliani und Renoir mit Bildern aus so ziemlich allen Entwicklungs-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

29*

ANDRÉ DERAIN. SÜDLICHE LANDSCHAFT. SAMMLUNG GUILLAUME, PARIS

Mit Genehmigung der D. A. A. — Galerie Flechtheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AUGUSTE RENOIR. MÄDCHEN AM KLAVIER

Sammlung Guillaume, Paris. — Mit Genehmigung der D. A. A. — Galerie Flechtheim

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

phasen — genügen, dem Beschauer ein markanteres Bild der Malerei der letzten 40 Jahre zu geben als es das Luxembourg-Museum mit seinem warenhausmäßig zusammengestellten Inventar vermöchte.
Trotzdem glaube ich nicht, daß es die Absicht Guillaumes war, eine Art Privatmuseum neuerer Kunst von Cézanne bis Soutine zu schaffen. Dem widerspricht das völlige Fehlen eines Braque, R. Dufy, Léger und anderer in seiner Sammlung. Andrerseits sind Maler wie Rouault nur mit ein oder zwei Werken vertreten. Seine Sammlung ist wie jede private Sammlung notwendigerweise unvollständig, weil jeder wahre Amateur nach seiner Neigung wählt und nicht — koste es, was es wolle — auf Vollzähligkeit der Namen bedacht ist.
Die sorgsam getroffene Auslese innerhalb des Gesamtwerks der einzelnen Künstler einerseits verschafft der Kollektion jenen gewichtigen Aspekt des Klassischen, der Richtungs- und Persönlichkeitsunterschiede in den zweiten Plan rückt. Die temporäre Folge von Bildern (Picasso, Matisse, Derain, Modigliani) andrerseits zeigt, wie jeder dieser Maler im Verlauf seines Werdegangs auf seine Zeit reagiert bzw. selbst auf sie Einfluß hat.

CAMILLE COROT. KINDERBILDNIS

Sammlung Guillaume, Paris

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. MODIGLIANI. FRAUENBILDNIS
Sammlung Guillaume. — Mit Gen. d. D. A. A.

Sechs Werke Cézannes, darunter zwei Bildnisse der Gattin des Künstlers, ein Früchtestilleben solider Struktur und eine kleine Studie des so oft von dem Aixer Meister aufgegriffenen Themas der „Badenden“ zeigen den Vater der Kunst des 20. Jahrhunderts auf verschiedenen Schaffensstufen. Renoir, dessen „Mädchen am Klavier“ hier abgebildet sind, nimmt mit einer Blütenlese von Spätwerken einen Ehrenplatz in der Sammlung ein. Voran mehrere Versionen der „Gabriele“ und die „Baigneuse s'essuyant“, eine der reifsten Schöpfungen des Meisters von Cagnes.
Das Außenseitertum des Zöllners Rousseau tritt in vier Bildern diversen Sujets deutlich zutage. Die geniale Einfalt dieses „Armen im Geiste“ aber spricht am lebendigsten im „Enfant à la poupée“, während das Mystische seiner Kunst in „La cariole du père Juniet“ dominiert. Die paar Utrillos der Sammlung gehören der guten Epoche des Malers an, da sein Pinsel die verwitterten Quader von Notre-Dame und der Vorstadthäuser noch zum Singen brachte anstatt, wie nunmehr, in Buntheit zu verkitschen.
Ehe ich in großen Zügen auf die vier Eckpfeiler der Sammlung zu sprechen komme, sei noch der jüngsten Malerei darin Erwähnung getan. Sie ist durch Bilder des Russen Soutine, der Franzosen Goerg und Fautrier freilich nur einseitig vertreten. Der barbarische Stil des erstern manifestiert sich in konvulsiven Formen und ungehemmtem Farbenwüten. Ein höchst persönlicher Expressionismus aber ist allen Dreien gemeinsam.
Eine auserlesen schöne Folge von Werken Matisse' — meist Interieurs mit weiblichen Figuren — bildet einen der oben genannten Eckpfeiler der Sammlung. Leinwände aus seinen verschiedenen Schaffenszeiten.
Derain zeigt sich — zahlenmäßig hier am stärksten — mit allen seinen Tugenden und Schwächen. Die für seine Bilder bekannte ungleiche Qualität machen Kapitalstücke wie das 1929 entstandene Porträt „Madame Paul Guillaume“, ein meisterliches Frühwerk wie die „Harlekins“ oder ein so saftiges Stück Malerei wie der „Buste“ betitelte Mädchenhalbakt wieder quitt. Landschaften, Stilleben, Figuren und Bildnisse demonstrieren im Rahmen dieser Kollektion seinen die Tradition der französischen Malerei fortsetzenden realistischen Stil.
Modigliani, in dessen Formauffassung die einen den Einfluß der Negerplastik erkennen wollen, dessen „gefühlte“ Linienkurven die andern an das Quattrocento erinnern, zeigt an Hand von rund 20 Bildnissen den kometenhaft aufsteigenden und so jäh erlöschenden Genius seiner Kunst. Über dem Drama seines Lebens wuchert heute die Anekdote.
Mit den Picassos der Sammlung Guillaume hat diese, ohne Vorbehalt gesagt, ihre Krönung gefunden. Beginnend bei den sensitiven Figuren der „blauen Epoche“, vorwärts schreitend mit den eruptiven, aufbrechenden Formen der kubistischen Zeit scheint er in seinem Werke die lange in Vergessenheit geratenen Gestaltungsgesetze der Primitiven, den zeitlosen Kanon künstlerischen Schaffens zu neuem Leben erweckt.
Auf die ideal belichteten Säle und Gänge einer modernen Wohnung verteilt, kommen die Werke Cézannes und zeitgenössischer Meister würdig zur Geltung, ohne von der kühlen Atmosphäre des Museumsbildes umgeben zu sein. H. Heilmaier

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PABLO PICASSO. FRAU MIT KRÄHE

Sammlung Guillaume, Paris. — Mit Gen. der D. A. A. — Galerie Flechtheim

MUSS DIE BILDHAUERKUNST UNTERGEHEN?

Die Erbärmlichkeit unserer Zeit ist groß. Weil eine Anzahl Schaffender keine Beziehung zu plastischem Ausdruck haben, wird die Bildhauerkunst mit einem Male ausgeschaltet. Die Sünden der Väter soll die gesamte Nachkommenschaft eines uralten herrlichen Berufes büßen. Man verschanzt sich hinter die Begriffe Zweckmäßigkeit und Sachlichkeit, eine neue Mode ist geboren, die sehr schnell zum herrschenden Dogma geworden ist, unselbständige Geister mit fortgerissen und die, denen wahrhafte Kultur am Herzen liegt, zum Schweigen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gezwungen hat. Wo sich die Plastiker Selbständigkeit gewahrt haben, schweben sie wie haltlos im Raume.
Die Plastik kommt erst zur Erfüllung ihrer Aufgabe in Verbindung mit der Baukunst. Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit bedingen noch lange nicht, daß Plastik überflüssig oder sinnlos ist. Das Überflüssige, das Beziehungslose nur ist wert, daß es untergehe, ihm soll niemals das Wort geredet werden. Wenn die Plastik aus dem Bauwerke herauswächst, wenn sie das Bauwerk ergänzt, dann erfüllt sie ihre Aufgabe. Aber auch als freudeweckendes Element, als Ruhepunkt in unendlicher, nüchterner Straßenflucht vermag die Plastik eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Es kommt immer nur darauf an, wer der Ausführende ist. Persönlichkeiten sind da, sie müssen nur gerufen werden.
Bei uns ist es Sitte, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Nur in Extremen fühlen sich die Menschen im allgemeinen wohl, Prinzipien müssen aufgestellt werden, nach Rezepten sollen die Menschen wachsen, blühen und gedeihen, nach festgefügten Prinzipien und Rezepten soll sich der Schaffende entfalten, soll er gestalten. Der Schaffende gewinnt erst an Bedeutung, wenn er sich wissenschaftlich und historisch einordnen läßt. Die Kunst kümmert sich aber nicht um Entwicklung und um Historizismus, das sind Krücken aus Pappe, mit deren Hilfe sich die arme Menschheit hinaufentwickeln soll. Das Künstlerische läßt sich nicht einfangen, wie sich auch die Entfaltung des Lebens nicht einfangen läßt. Über alle derartigen Versuche schreitet es mächtig hinweg.
Die plastische Kunst, Leben sinnbildlich in Ton, Stein, Holz oder Bronze erstehen zu lassen, ist herrlich. Die Architekten müßten glücklich sein, diese unschätzbare Möglichkeit in ihren Dienst stellen zu können, um ihrem Bauwerke dadurch erhöhte Bedeutung und besonderes Leben zu verleihen. Sehr wichtig ist dies für repräsentative Gebäude. Sie sollen nicht nur Zeugnis vom Formwillen einer Gruppe geben, diese Bauwerke müssen Ausdruck der Kulturkraft des ganzen Volkes sein. Dazu gehören alle Gebiete, die kulturzeugend sind. Sie haben das Recht, sich entfalten zu können, sie sind notwendiges Glied.
Es ist unverantwortlich, wenn Männer an verantwortlicher Stelle die Forderung der Bildhauer, bei Bauaufgaben berücksichtigt zu werden, als lächerlich bezeichnen. Bildhauer brauchen wir nicht mehr, sie können sich also alle aufhängen, soweit sie nicht schon verhungert sind. Wahrhaftig: die Erbärmlichkeit unserer Zeit ist groß. Weil einige Mächtige als Schaffende arm sind, mit einer Kunst nichts anzufangen wissen, deshalb ist sie überflüssig. Die Menschen aber schweigen, sie ergeben sich in Demut, anstatt diese Redner dem Gelächter preiszugeben. Weil diese kein Blut, sondern nur Wasser in den Adern haben, deshalb gebären sie nur Nüchternheit und Armut. Sie reden von Armut und Sparsamkeit, dabei werden Vermögen für nutzlose Versuche und Berechnungen verschwendet. Es gibt zum Glück noch andere Mächte in Deutschland als Berlin. Andere Städte haben sich nicht so beengen lassen. Was in diesen möglich war, ist auch allgemein durchführbar.
Die Schaffenden also, die noch alte Gebundenheiten in sich fühlen, die noch in großen Rhythmen schwingen, sollen sich nicht irremachen lassen. Sie mögen den inneren Stimmen gehorchen und ihr Werk nach den Erfordernissen und den Gegebenheiten des Tages gestalten. Über allen Sachlichkeitsfanatismus, der nur heute die Macht hat, gebietet ein anderes, das im Tiefsten unseres Seins verwurzelt ist. Dies hatte in der Vergangenheit Geltung, es wirkt heute, von der Mode überschattet, wird aber morgen wieder die Macht gewinnen und alle Künste in ihre Rechte einsetzen. Kein hohler Götze kann sich lange aufrechthalten, er muß fallen. Helfen wir also, daß er möglichst schnell stürze.

Otto Riedrich

SM
B.Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. A. RAMBOUX. VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES. AUSSCHNITT AUS „ADAM UND EVA“
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OVERBECK UND DIE NAZARENER

EIN DEUTUNGSVERSUCH AUS DEM GEISTE UNSERER ZEIT

Das nazarenische Kunstschaffen steht heute im Zeichen veränderter Bewertung, nicht zuletzt bewirkt durch schöpferische Kräfte der Gegenwart, die mit ähnlichen Waffen vorstoßen wie die Lucasbrüder in Rom vor mehr als hundert Jahren. Im weiten Reich der deutschen Romantik indessen, wenn wir seine Grenzen spannen von Philipp Otto Runges Zaubergarten bis zur gottsuchenden Leidenschaft Ernst Barlachs, der noch in unseren Tagen mit Gott und Teufel fruchtbar Zwiesprache hält und von diesem Erleben seinen künstlerischen Ausdruck bestimmen läßt, bedeutet der Kunstweg Overbecks und der Nazarener nur einen bescheidenen Seitenpfad, der sich in gefährlichem Dunkel verliert.

Am Anfang der Bewegung aber — das ist vor allem das fruchtbare zweite Jahrzehnt des deutschrömischen 19. Jahrhunderts — ist der Geist rein, die kindliche Bilderschrift der Jünglinge voll des heiligen Feuers. Die jungen Meister, vom Zopf und Schlendrian der Wiener Akademie enttäuscht, suchen in Rom im Anblick der Alten etwas Entscheidendes, Unentbehrliches wiederzugewinnen, was auf der ganzen Linie verlorengegangen war: die Einheit von Kunststil und Lebensstil, von schöpferischer Form und Weltanschauung. Allzu leicht sind wir heute geneigt, diesen Verlust auf das Schuldkonto unseres 20. Jahrhunderts zu setzen, das ihn allerdings mit voller Wucht allgemein fühlbar gemacht hat, während ihn in Wahrheit schon das 19. Jahrhundert erschreckend heraufgeführt hat. Etwas von der Sehnsucht nach Überwindung dieses Verlustes ist in allen Programmen zu spüren von der Zeit um 1800 bis heute, ohne daß sie bisher auch nur einmal wirklich erfüllt worden wäre. Wenn Caspar David Friedrichs Landschaftsvisionen, jene ganz aus einsamem, persönlichstem Erleben geborenen „Erdlebenbilder“, bei aller Kontaktlosigkeit mit der Masse seiner Volksgenossen zu seinen Lebzeiten, doch so tief ins Wesentliche vorzudringen vermochten, daß sie Elemente wenigstens einer zukünftigen Volkstümlichkeit enthielten, die heute offenbar geworden ist, so bedeutet Overbecks christliche Gesinnungskunst, die sich Wiedergewinnung eines Kunst und Leben verbindenden Gemeinschaftsgeistes leidenschaftlich zum Ziel setzte — von einzelnen heroischen Ansätzen abgesehen — einen typischen Fehlversuch. Freundschaft eines kleinen Kreises gleichgestimmter Seelen, der Maler des 1809 gegründeten Lucasbundes unter Overbecks Führung, hat zwar das von Mit- und Nachwelt ehrfürchtig bestaunte Phänomen der nazarenischen Malerei hervorgebracht, doch was als Volkskunst gedacht war, das blieb gerade im eigentlich künstlerischen Bezirk richtungsbedingter Ausdruck einer Sekte.

Gewiß ist die Generation unserer Väter, die noch unter den Folgen der erstarrten Spätzeit der Bewegung zu leiden hatte, sehr ungerecht gewesen in ihrer Beurteilung des Nazarenertums. Die erste deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die 1899 erschienene, glänzend geschriebene des Cornelius Gurlitt, unterstreicht den Spott und Hohn der kritischen Zeitgenossen des Overbeckschen Kreises nicht ohne Gehässigkeit, deckt das Lächerliche auf, „ce certain charlatanisme de simplicité, qui fait rire“, über den Madame de Staël gewitzelt hat. Vergessen wir demgegenüber nicht, daß nicht nur die geschauspielerte Simplizität, sondern auch die echte Einfalt des Herzens den geistreichen Kindern dieser Welt ein Greuel ist: sie lachen darüber aus Notwehr. Von der Generation, die darunter gelitten hat, wie die völlig steril gewordene Devotionalien-Malerei der Overbeck-Epigonen das Genie eines Manet etwa am Aufstieg hat behindern können, dürfen wir billigerweise eine objektive Beurteilung auch der Führer dieser Bewegung nicht erwarten. Erst wir, die wir es haben erleben müssen, daß keine der großen künstlerischen Weltbewegungen der letzten Jahrzehnte — weder die staunenswerten Höchstleistungen malerischer Kultur, wie sie der Impressionismus gebracht hat, noch auch die weltanschaulich so viel weiter ausgreifenden Zielsetzungen des Expressionismus — die Kluft hat schließen können zwischen den Schaffenden und dem Volke, zwischen Kunst und Leben, daß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

keine den verlorenen Gemeinschaftsgeist hat wiederherstellen können, wir erst sind wieder empfänglich geworden für die gestaltenden Zeichen einer symbolkräftigen Kunst. Wir suchen die neue, volkstümlich-verständliche Bilderschrift und beim verführerischen Anblick des nazarenischen Vorbildes halten wir heute, trotz allen Wandels der Zeiten, bei der gleichen Gefahr.

Die Gefahr, der das Nazarenertum erlegen ist, läßt sich etwa so formulieren: die Sehnsucht nach Gesetz und Regel (wie sehr kennen wir sie auch heute!) hat bei Overbeck und seinen Genossen dazu geführt, dem Erleiden der anarchischen Zustände zu früh auszuweichen und eine Ordnung anzunehmen, die nicht aus persönlichem tiefstem Erleben stammte, sondern in der Anlehnung an alte Traditionen ihr Genüge fand. Weltanschaulich war es die katholische Kirche, die den meisten die Mühsal selbständiger Wegebahnung abnahm, künstlerisch war es das Vorbild der alten Meister, das nicht nur, wie zuerst, Befeuerung blieb und Hilfe im Geist, sondern schließlich das eigene Streben in ausgefahrene Geleise leitete. Nur äußerlich wurden Künstlertum und Menschentum zusammengestimmt, der Preis war Epigonentum mit allen fluchbeladenen Kräften des Fanatismus. Die männliche Zielsicherheit fehlte, auszuharren, bis aus der Krankheit selbst die heilenden Kräfte hätten erwachsen können. Epigonentum und Fanatismus, Phrase und erborgte Form ohne innere Notwendigkeit als Ersatz für langsam reifende, eigene schöpferische Fähigkeiten, genau das ist heute unsere größte Gefahr. So haben wir ein Organ für das Wesen der Nazarenerkunst, dessen Schuld einzig darin lag, daß sie den Weg des geringsten Widerstandes wählte — und das ersparte Leid, die zu früh vorweg genommene Seligkeit wurde bestraft mit dem Fluch der Vergänglichkeit.

Wie Sinnbilder zweier Möglichkeiten künstlerischen Weltverhaltens stehen am Anfang der Bewegung die Freunde Franz Pforr und Friedrich Overbeck. Pforr, der früh, schon 1812, vierundzwanzigjährig, gestorben ist, schien die Kraft in sich zu haben, gerade aus dem Erleiden eines gottgegebenen Zwiespalts echte künstlerische Kräfte zu entwickeln. Overbeck sagt in einer schönen Briefstelle über seinen Freund: „Und dies ist eigentlich der Hauptgrund seiner Schwermut — der beständige Kampf zwischen dem, was er wünscht und dem, was er für seine Pflicht hält.“ Aber gerade diese Lebensspannung, dies Pendeln zwischen Gefühl und Geist, findet beruhigenden Ausgleich und Erfüllung in seiner Kunst. Wann jemals wäre ein großer Künstler ein im bürgerlichen Sinne harmonischer Mensch gewesen? Gegen den Zwiespalt seines Lebens steht die Einheit seines Werkes. Aber Pforr erliegt körperlich ehe seine Kunst ganz reif geworden ist. Overbeck — und das ist das schlimmere Schicksal — wird achtzig Jahre alt, aber ist früh schon geistig erlegen. Sein Leben ist von einer bezwingenden Geschlossenheit. Eine ungebrochene Linie führt von den Anfängen der Jugend bis zur Vollendung des Greises, immer unter der absoluten Vorherrschaft des Gefühls. Doch gerade das gibt im Bereich der Kunst die unheilbaren Konflikte. Die gewollte Welt des Unsichtbaren — des Gefühls, nicht des Verstandes, der Phantasie, nicht des Auges — stößt sich am unvermeidbar Gegenständlichen der Sichtbarkeit. Überweltliches im Gewand der Realität, ohne die Kraft zur Umbildung des Gesehenen in neu gefundene Bild-

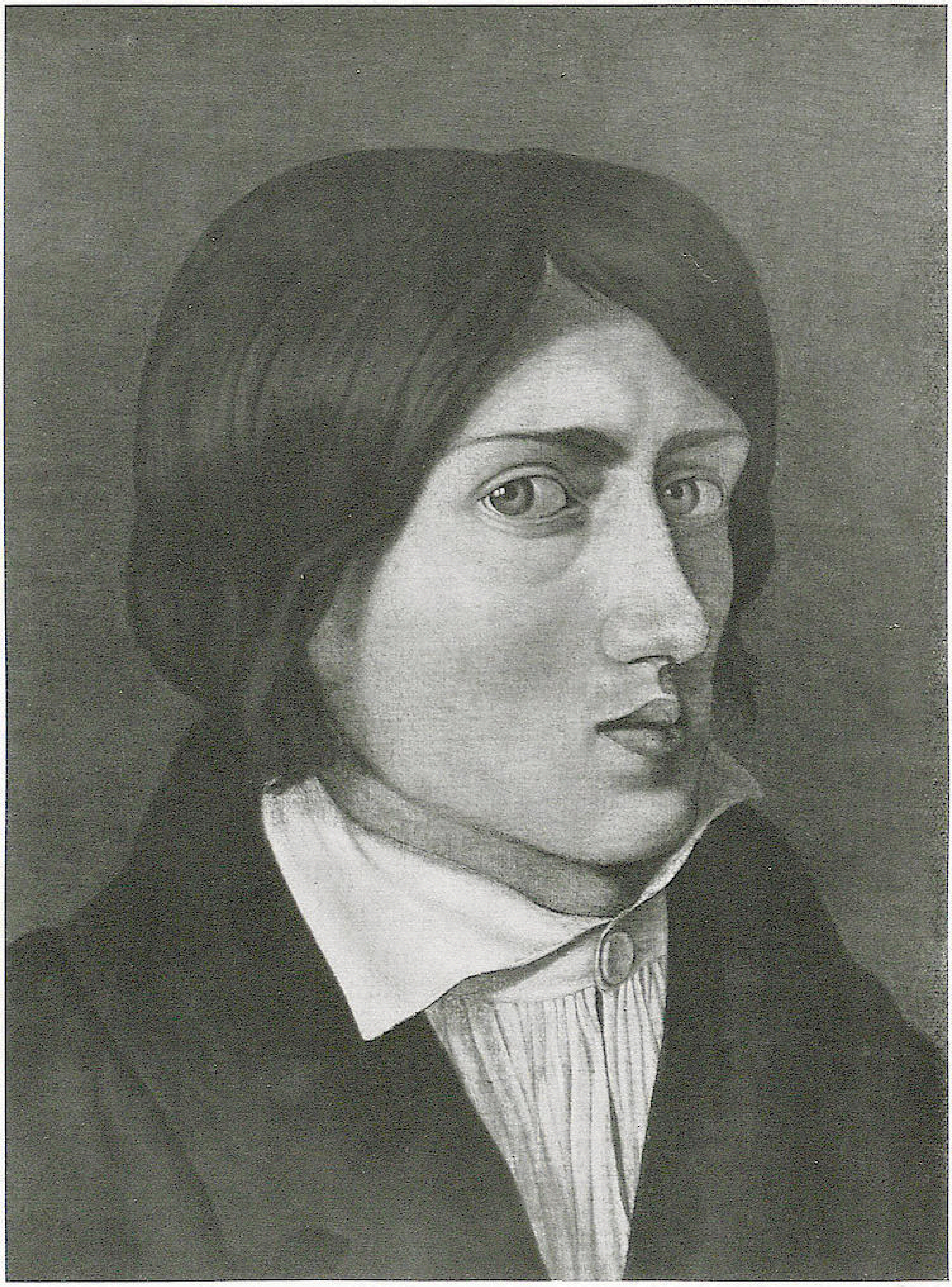
J. SCHNORR v. CAROLSFELD. BILDNIS OVERBECKS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

30.

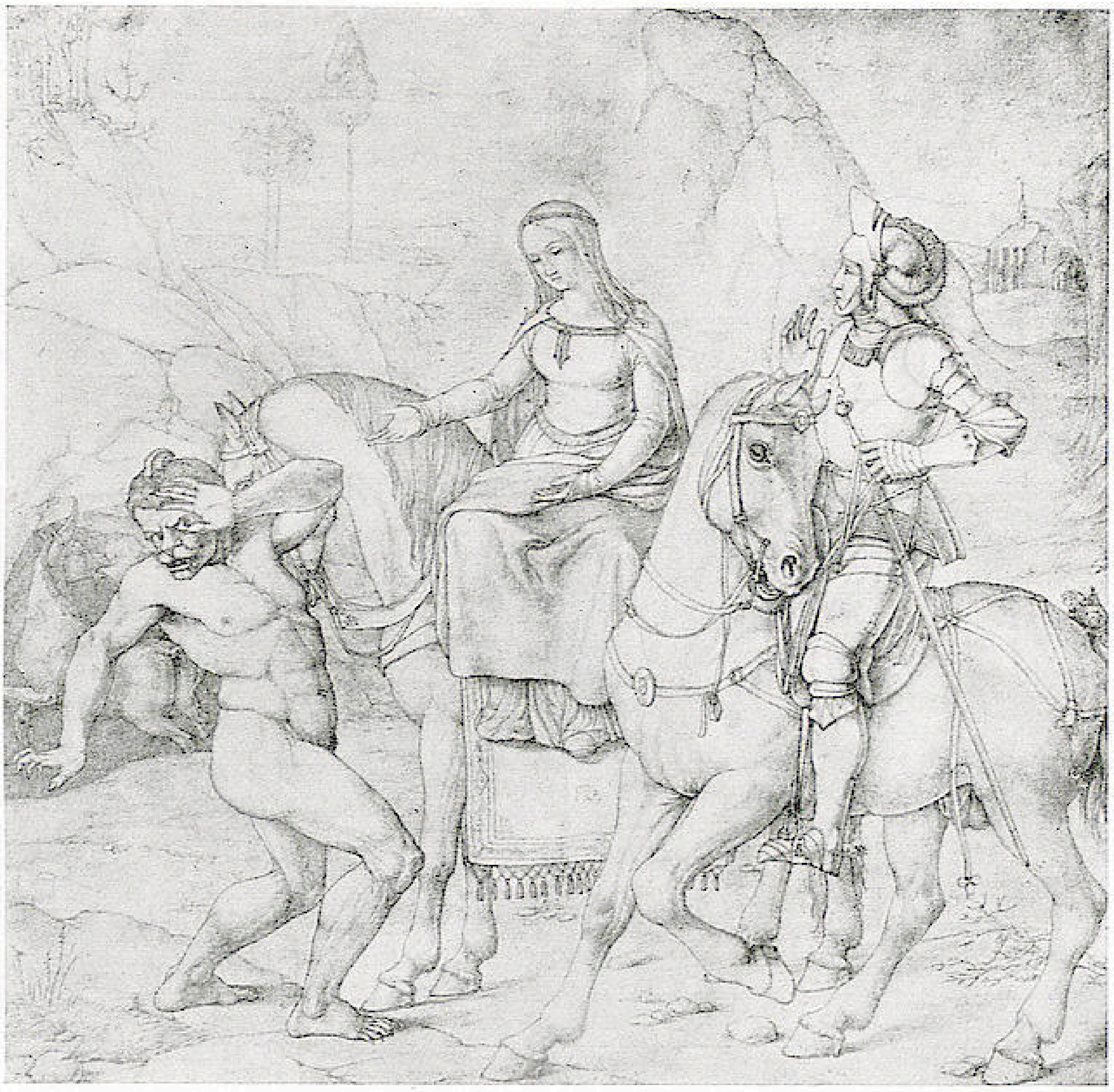
JOH. FRIEDRICH OVERBECK. OSTERMORGEN. TEILSTÜCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOH. FRIEDRICH OVERBECK. BRUSTBILD DES MALERS FRANZ PFORR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ PFORR. DIE JUNGFRAU UND DER BÖSE

zeichen eines künstlerischen Zwischenreichs, das gibt nur einen Schein-Stil, eine Pseudo-Einheit der verdeckten Unsicherheiten. Neben der strengen Geschlossenheit seines Lebens, die alle um ihn her fasziniert hat, steht als böses Lösegeld die Zwiespältigkeit seiner immer mehr versandenden Kunst. Es ist das Verdienst der ausgezeichneten Pforr-Biographie von Fritz Herbert Lehr, der leider noch kein Overbeck-Buch von gleicher Bedeutung gegenübersteht, das Problem in seiner ganzen Tiefe fühlbar gemacht zu haben.

Das Eindringen durch die Anschauung in die besondere Bilderwelt des Nazarenertums ist nur vor den Originalen möglich, um so mehr als die reine Kraft der oft mit sinnbildlichem Bezug gewählten Lokalfarben wesentlich für den Bildeindruck bestimmend ist und die verbreitete Vorstellung, daß die nazarenische Zeichnung turmhoch über der Malerei stehe, einem unbegründeten Vorurteil entspringt. Zwei Wege empfehlen sich: die Bildniskunst, die Selbstbildnisse namentlich, oder aber in ganzer Breite die Werke der Frühzeit, etwa zwischen 1810 und 1825, zum Ausgangspunkt der Betrachtung zu wählen. Die Bildnisse führen von der Erschließung des Menschentums leicht hinüber zu manchen Höchstleistungen der künstlerischen Gestaltung, weil das Gelingen am mühelosesten sich vollzog, wenn die besondere, aus dem religiösen Inhalt entspringende Problematik des Nazarenertums am fernsten gerückt war. In nuce enthält das sachlich ernste und doch so tiefgründige Pforr-Bildnis (Abb. S. 236) des Frankfurter Künstlervereins (als Leihgabe in der Galerie des Staedelschen Instituts) die reinsten Möglichkeiten nazarenischer Bildkunst: Strenge der Zeichnung, ein seelenhaft gestimmtes — hier tief sonores — Kolorit, höchste Konzentration des Ausdrucks, Übersetzung des scharf erfaßten Naturvorbildes in eine überwirkliche, symbolhaltige Zeichensprache von fast unheimlicher Einprägsamkeit. Das Bild gilt als Werk Overbecks; daß es vielmehr

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERDINAND OLIVIER. ABRAHAM UND ISAAK AUF DEM WEG ZUR OPFERSTÄTTE

ein Selbstbildnis Pforrs ist, dafür ist der Beweis noch zu erbringen. Jedenfalls ist dies Werk eine der künstlerischen Großtaten des Kreises der Lucas-Brüder. Die Bildnisse Overbecks, Selbstbildnisse und Studien der Freunde — es gibt eine sehr große Zahl — führen tief in die Wesensart des Nazarenergeistes, denn in der psychischen Besonderheit dieses Einen liegt das Verführerische, das Mitreißende der Bewegung. Nein, er kann nicht „das muckerige Wesen eines modernen Asketen" gehabt haben, wie das ein harter Beurteiler von heute gemeint hat, sondern muß vielmehr jenes „engelreine Herz und jene vollkommen harmonische Bildung" besessen haben, die seine Freunde an ihm rühmen. Das allein hat es bewirken können, daß er, ein zweifellos von Natur nicht verschwenderisch mit Talent ausgestatteter Künstler, immer wieder reicher Begabte, wie Schnorr v. Carolsfeld oder gar den männlichen Cornelius in seinen Bann gezwungen hat. Sein Wesen ist der Schlüssel zum Nazarenertum. Aufschlußreiche Selbstbildnisse sind ferner vor allem das pathetisch deutende des Halbjuden Philipp Veit, das zerquält fanatische des Kunsthistorikers Passavant, das knabenhaft programmatische des jungen Wilhelm Schadow. Im Gegensatz zu der üblichen, mehr geistesgeschichtlichen Betrachtung der Nazarener-Kunst, die der Bewertung der einzelnen Leistungen geflissentlich ausweicht, verdienen die Frühwerke der Bewegung eine höhere Einschätzung unter dem Gesichtspunkt ihrer rein künstlerischen Bedeutung. Mit der in Kunstgeschichten oft wiederholten Formel für das Nazarenertum: Gesinnung edel, Leistung schwach — trifft man am Wesentlichen vorbei. Die Gesinnung, obgleich gewiß groß angelegt, war zaghaft im Kern, wie wir gezeigt haben, an einzelnen Resultaten aber, aus glücklicher Stunde geboren, hat es in allen Perioden der Entwicklung nicht gefehlt. Zwei Werke Overbecks von 1810 und von 1821 mögen das belegen. Der Traum Josephs (Abb. S. 241) ist noch in Wien kurz vor der Italienfahrt ent-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOH. ANTON RAMBOUX. ELIESER UND REBEKKA AM BRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. SCHEFFER v. LEONHARDSHOFF. DIE NACHT

standen. Linie und Farbe sind unmittelbar, ganz ohne Notbrücke gedanklicher Konstruktion, Träger innigsten Gefühls geworden: von geheimnisvoller Tiefe ist der Schlaf, wichtig behutsam die englische Botschaft, der Raum erfüllt von kindhaft heiliger Weihe. Von sattem Grün der schwere Bettvorhang, das lichtweise Engelsgewand gesäumt mit den Farben des Regenbogens, zwischen den Sphären des Himmels und der Erde die zarte Silbersichel des Mondes. Schon in des Meisters nächster Umgebung macht ein so zartsinniger, aber künstlerisch matter Maler wie der Österreicher Scheffer v. Leonhardshoff wenig später aus einer ähnlichen Szene von Traum und Engelsweben eine burlesk volkstümliche Genreszene (Abb. oben), die an Stelle des feinen Seelentones einen verstimmenden theatralischen Aufwand treten läßt. Der Vergleich ergibt den Maßstab für Overbecks künstlerische Leistung.

Vierundzwanzig Künstler haben sich um ein Bildnis der schönen Albanerin Vittoria Caldoni gemüht. Overbecks großes Gemälde von 1821 in der Münchner Neuen Pinakothek (Abb. S. 242) stellt alle in den Schatten: große, geschlossene Form, satte Töne zu tiefem, klangvollem Akkord gestimmt, Mädchen und Landschaft in heroischer Kunstsprache aus ruhigen Linien und breiten Flächen zu überzeugender Einheit verwoben. Nicht das Bildnis irgend eines lieblichen Landmädchens, sondern ein Sinnbild für Fruchtbarkeit und Segen italischer Erde. Daneben gehalten ein Bild nach dem gleichen Modell, gemalt von Heinrich Heß, ergibt den gewaltigen künstlerischen Abstand: eine Dorfschöne lächelt in Photographenpose vor naturalistisch lockerer Landschaft.

Über das Nazarener-Kapitel der deutschen Kunstgeschichte könnte man das tiefsinnige Wort unseres zeitgenössischen Dichters Hans Carossa setzen:

Hüte dein altes Geheimnis, o Welt, vor den menschlichen Augen!
Töten würdest du den, dem du zu früh dich verrietst.
Manchmal aber gedenke des Bundes! Gib einem der Unsern
Ein dem unendlichen Sinn ebenbürtiges Herz!

Das ist es, was auf der Höhe ihrer beseelten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOHANN FRIEDRICH OVERBECK. JOSEPHS TRAUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Jüngerschaft, am leuchtenden Anfang ihrer Kunstlaufbahn die Nazarener ausgezeichnet hat, dies „dem unendlichen Sinn ebenbürtige Herz". Das auch ist es, was bei allem Gewinn an rein malerischer Anschauung, an handwerklicher Reife, an Kultur des Auges in den nachfolgenden Jahrzehnten langsam verlorenging, verloren gehen mußte — und was heute als Sehnsucht wieder auftaucht vor dem geistigen Auge unserer Besten. Hier, nicht in der zufälligen Verwandtschaft von Einzelzügen des künstlerischen Handwerks zwischen der Kunst von heute und der vor hundert Jahren, hier im Zentrum der Kunstgesinnung haben wir den Zauber zu suchen jener „geheimnisvollen, sinnverleihenden Kraft der Wiederkehr".

Carl Georg Heise

J. F. OVERBECK. BILDNIS DER VITTORIA CALDONI AUS ALBANO

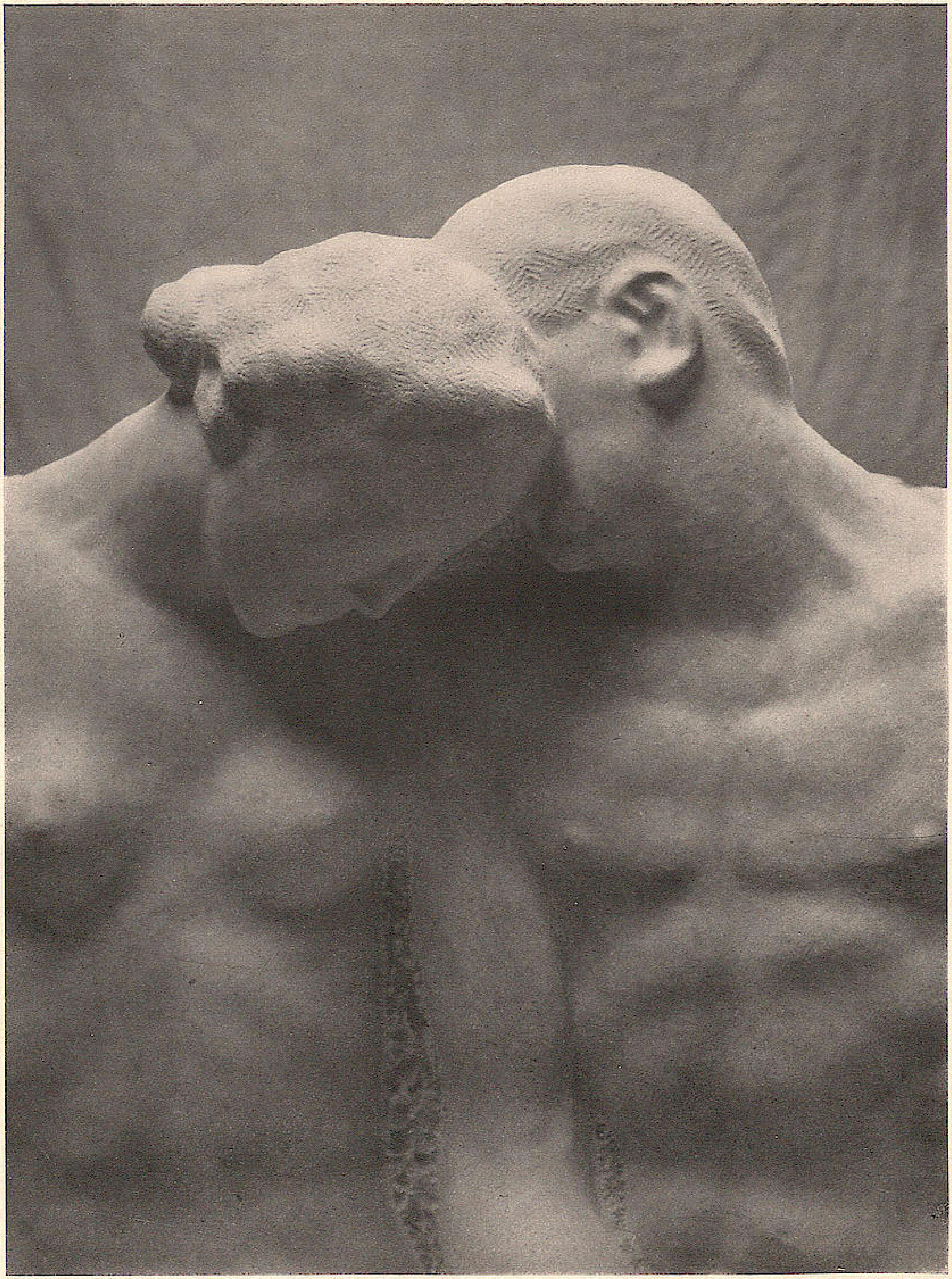
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SCHNORR v. CAROLSFELD. DER HL. ROCHUS VERTEILT ALMOSEN. TEILSTÜCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS SCHNORR v. CAROLSFELD. BLICK AUF OLEVANO MIT LESENDEM MÖNCH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEF THORAK. DETAIL VON EINEM GRABMAL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. OLYMPISCHE GRUPPE

ÜBER PLASTIK. VON JOSEF THORAK

In dem Wort „Bildhauer" liegt eigentlich nur der Begriff des Handwerklichen. Soll das Handwerk sich zur Kunst entfalten, so setzt man voraus, daß schon ein Kerl dahinter steckt. Ohne Mühe kann kein Kunstwerk entstehen, ohne Handwerk wieder kommt nur Philosophie zustande, und es ist Aufgabe des Bildhauers, sich mit seiner Philosophie in den Steinblock zu vertiefen. Man kann sagen, daß die Bildhauerei erst beim Steinblock beginnt. Mechanische Vergrößerungsmaschinen führen nicht zur großen Form, sondern nur zu einer vergrößerten Gedankenattrappe.

Welcher Bildhauer kennt nicht das erhabene Gefühl, vor einem Steinblock zu stehen um ihn zu meistern! Ideen entströmen dem Material und erzwingen eine materialgerechte Form. Der Künstler darf dem Material seine Eigenheit nicht nehmen, dem Stein gehört seine Geschlossenheit. Es kommt heute leider nur vereinzelt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. KOPF DER „WANDELNDEN“ (S. 249)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

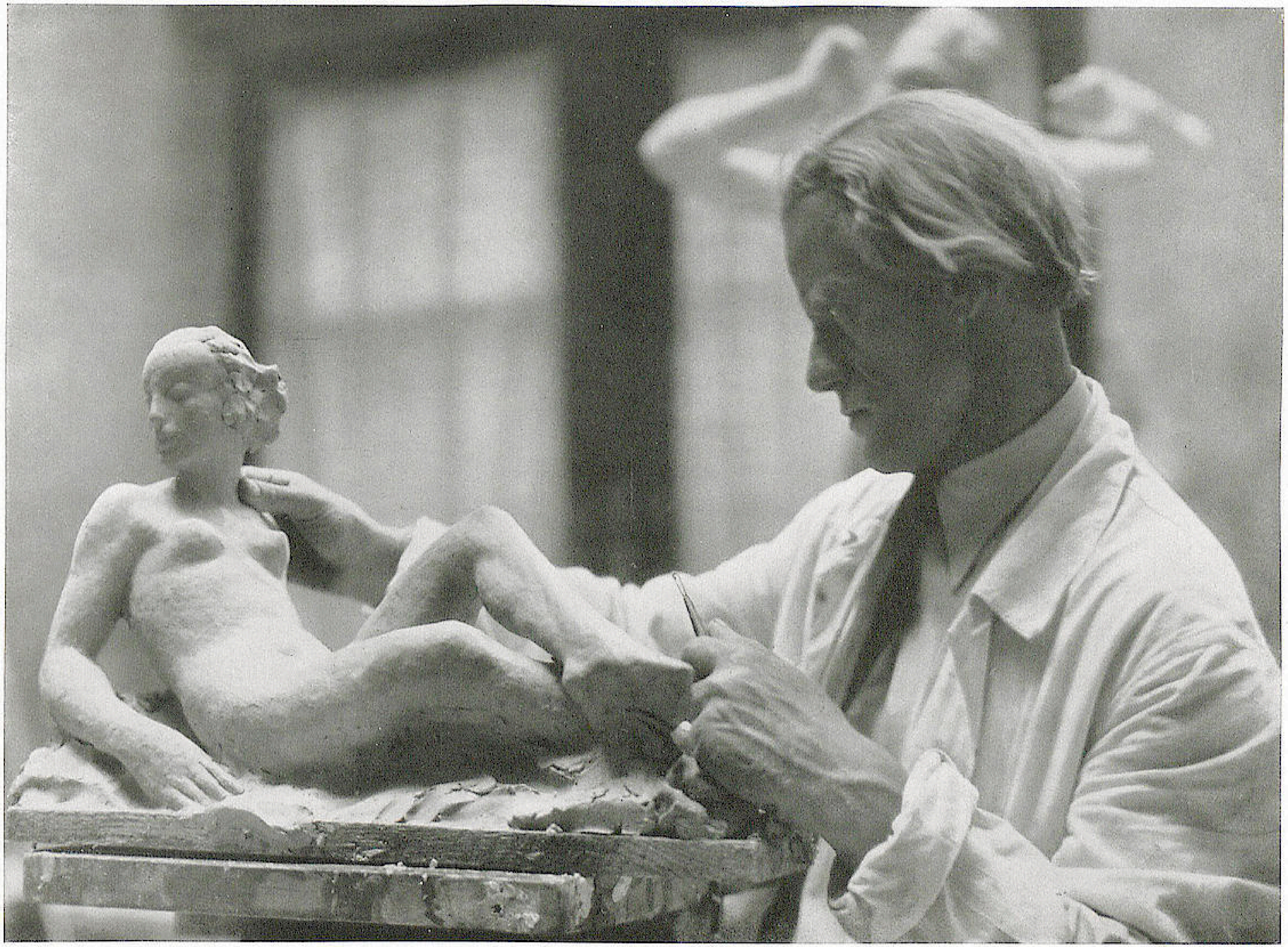


Photo Jacobi, Berlin

DER BILDHAUER JOSEF THORAK BEI DER ARBEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Jacobi, Berlin

JOSEF THORAK. STUDIE. WACHS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

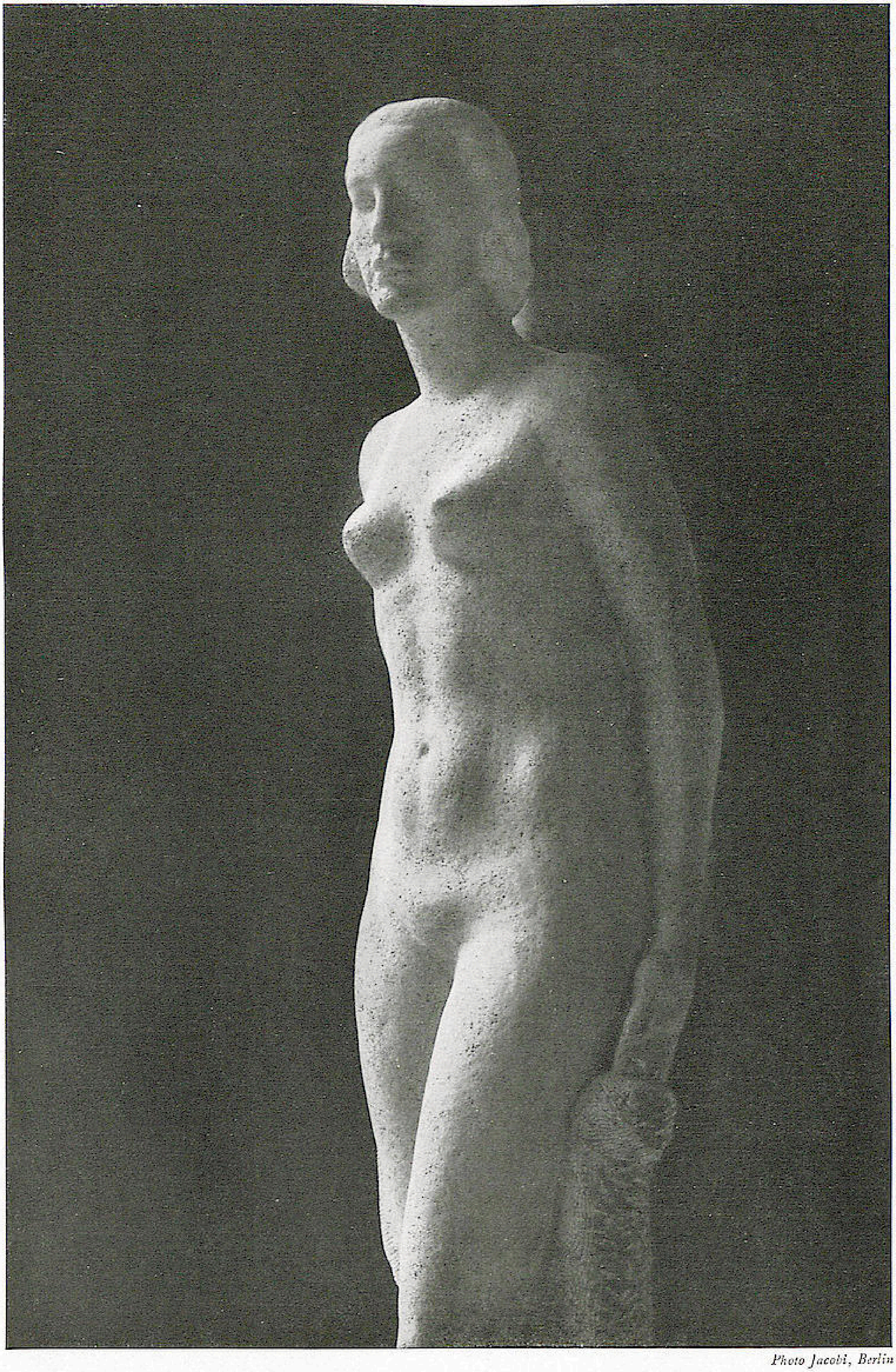


Photo Jacobi, Berlin

JOSEF THORAK. WANDELNDE. STEIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

vor, daß ein Bildhauer vor eine Aufgabe gestellt wird, an der er sich entfalten könnte, denn das Bildwerk hat aufgehört, wie früher einem Zweck zu dienen, seitdem die Architekten — aus lauter Sachlichkeitsgefühl — sich von Plastik und Malerei abgewendet haben. Sie schaffen keine Flächen mehr, an denen der Bildhauer sich im Großen erproben könnte. Größere Kompositionsaufgaben für den Plastiker gibt es nicht mehr, statt dessen werden höchstens Fragmente und Torsi als Plastiken geboren. Wie bedeutungsvoll ist es jedoch für den Bildhauer, gemeinschaftlich mit dem Architekten zu arbeiten. Wie fruchtbar eine solche gemeinschaftliche Arbeit ist, beweisen die schön abgestimmten Größen- und Kompositionsverhältnisse zwischen Plastik und Architektur der Antike.
Aus diesen Gesichtspunkten heraus versuchte ich, gemeinsam mit dem Architekten, die Aufgabe der Charlottenburger Platzgestaltung zu lösen. Sich ins Ganze einordnend und die Bauanlage abschließend, sollten die Figuren wirken.

Daß ich meine Arbeiten gleich in einem festen Material, wie z. B. Wachs herstelle, hat den Zweck, die Eignung des Materials von vornherein zu erproben. Denn meistens ergeben sich Widersprüche, wenn man eine Plastik von Gips in Bronze überträgt. Durch das längere Arbeiten im festen Material reift auch der Gedanke mit dem Handwerklichen im gleichen Schritt.
Die Abbildungen des Grabmals U. beweisen den Kompositionsunterschied zwischen Skizze und freier Ausführung in Stein. An Hand dieser Abbildungen ist zu ersehen, zu welchen gewaltigen Vereinfachungen, Formenbehandlungen und Abweichungen mich das Material während der Ausführung geführt. Ich verleugne dabei nicht meine ersten Gedanken, vernachlässige auch nicht die Studien hierzu. Der Wert eines Kunstwerkes beruht in der Komposition. Man schöpfe immer aus der Natur, denn die Natur ist das wichtigste Modell und führt allmählich zur Vollkommnung und zur großen Form.

SCHULTZE-NAUMBURGS KAMPF UM DIE KUNST

Schultze-Naumburg ist bekanntlich von dem thüringischen Volksbildungsminister Frick zum Direktor der Weimarer Bauhochschule und Kunstschule ernannt worden. Zwecks „Reinigung" der Weimarer Schulen hat Schultze verdiente Architekten und Künstler entlassen. Ferner hat das thüringische Volksbildungsministerium im Einvernehmen mit Schultze eine Reihe moderner Kunstwerke aus dem Weimarer Schloßmuseum entfernen lassen. Dazu nimmt der Deutsche Museumsbund in folgender Erklärung Stellung:

„Obwohl in einer offiziellen Begründung vom 27. Nov. 1930 diese Maßnahme als notwendig und in der Tendenz unpolitisch bezeichnet wird, charakterisiert sich die Maßnahme durch die folgenden Worte derselben Erklärung als eine parteipolitische: ‚Dr. Frick ist der Anschauung, daß die ausgeschiedenen Künstler in ihrer Kunst nichts gemeinsam haben mit nordisch-deutschem Wesen, sondern sich darauf beschränken, das ostische oder sonst minderrassige Untermenschentum darzustellen'! Der Weimarer Vorgang hat inzwischen durch die Gründung des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' und die programmatische Berliner Ausstellung im Parteihaus der NSDAP, der weitere Ausstellungen im Reich folgen sollen, eine charakteristische Verallgemeinerung erfahren.
Demgegenüber sehen sich die beauftragten Träger und Führer der Kunstpflege zu folgender Erklärung veranlaßt:

1. Ohne sich in eine Erörterung der besonderen in diesem Falle betroffenen Kunstwerke einzulassen, erklären sie es für ungewöhnlich und bedauerlich, daß eine Landesregierung, um in einer rein künstlerischen Frage ihren Einfluß geltend zu machen, solcherweise in eine Museumsverwaltung eingreift.
2. Mit der Sammeltätigkeit eines öffentlichen Museums ist Parteipolitik grundsätzlich unvereinbar; das Museum hat allen Bevölkerungsschichten zu dienen. Entscheidend für die Bewertung eines Kunstwerkes kann lediglich sein künstlerischer Wert sein.

Der Deutsche Museumsbund erhebt vor der Gesamtheit des deutschen Volkes mit aller Entschiedenheit Einspruch gegen jede voreingenommene und unsachliche Einstellung der Behörden zur Kunst der Gegenwart und zu ihrer Pflege in den öffentlichen deutschen Museen."

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. TEILSTÜCK DES GRABMALS U. (s. a. geg. S. 245)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEF THORAK. GROSSE GRUPPE FÜR EINEN PLATZ IN CHARLOTTENBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KOPF DER FRAUENGESTALT VON NEBENSTEHENDER GRUPPE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

In Vorträgen, die Schultze-Naumburg in München, Berlin und Dresden gehalten hat, begründet er die Weimarer Museumsmaßnahme wie der thüringische Minister mit rassepolitischen Argumenten. Ja, er wirft der gesamten Kunstwelt völlige Ahnungslosigkeit vor und sagt, ihre Fachleute „vertreten das deutsche Volk genau so wenig wie die politischen Bonzen". Den allgemeinen Geschmacksverfall im 19. Jahrhundert glaubt er auf einen Niedergang der Rasse zurückführen zu sollen. Die vermeintliche „rassische Minderwertigkeit" der modernen Kunst demonstriert er dem Publikum an einer Auswahl sogenannter expressionistischer Werke, die höchst tendenziös und verfälschend ist, und stellt diese den Bamberger und Naumburger Skulpturen gegenüber, die auch innerhalb der Kunst der Vergangenheit einen ganz seltenen Höhepunkt darstellen. Auf die eigentlichen künstlerischen sowie auf die geistesgeschichtlichen Probleme geht er mit keinem Worte ein. Vor dem Lichtbild des Bamberger Reiters sagt er z. B.: „Dem nordischen Menschen von heute steht der Stahlhelm so gut zu Gesicht wie dem Bamberger Reiter die Krone". Der Wahrheitsgehalt dieses Ausspruchs steht hier nicht in Frage, jedenfalls aber ist mit solchen Erläuterungen über den künstlerischen Wert und geistigen Gehalt des Bamberger Reiters nichts gesagt.

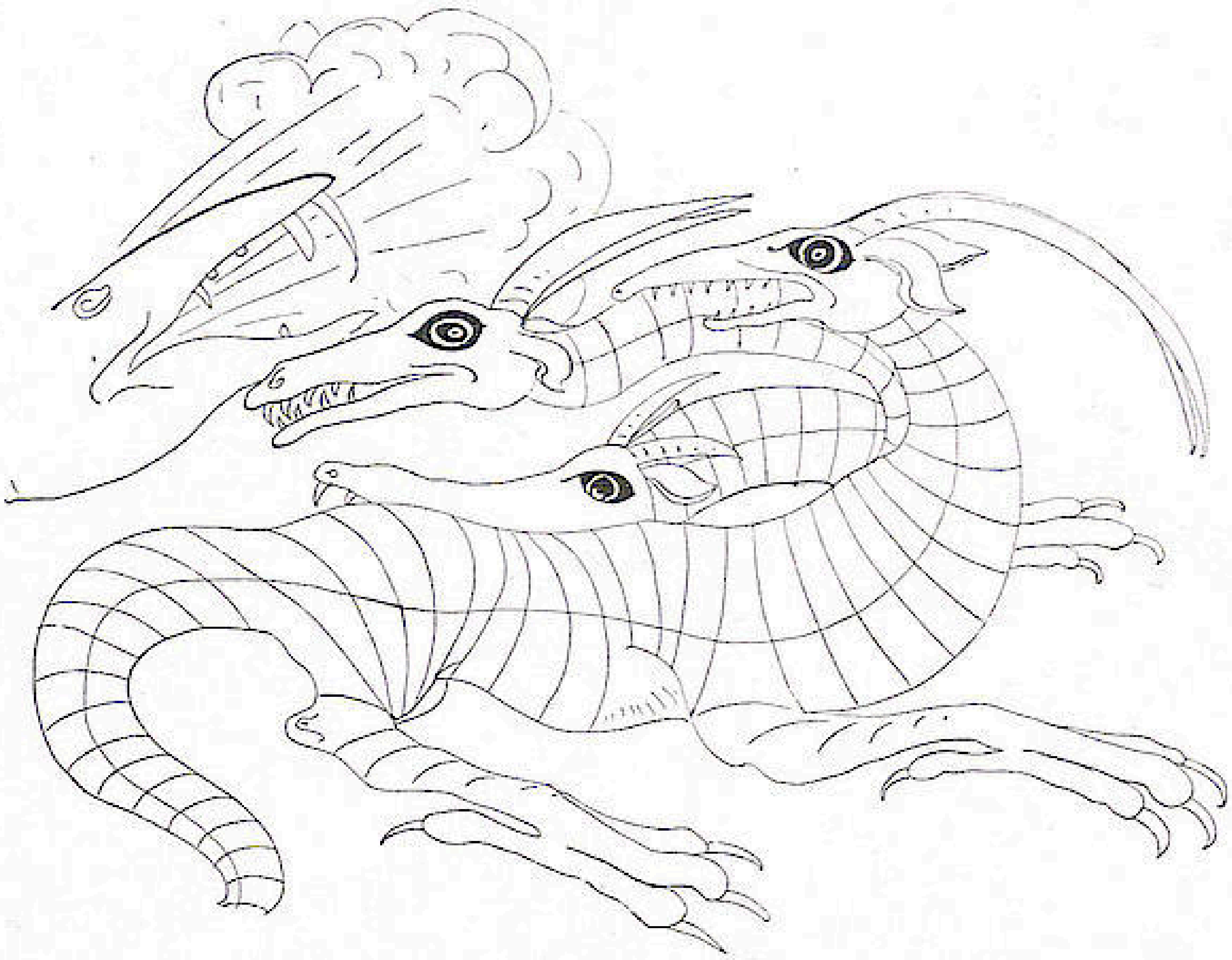
Auf dem Gebiet der Architektur verfährt Schultze in ähnlicher Weise. Die objektiven Grundlagen des neuen Bauens werden gar nicht erörtert. Er stellt einen komfortablen Landsitz in Vergleich mit einem modernen Wohnbau für das Existenzminimum, zwei Dinge, die sich gerechterweise nicht vergleichen lassen, und erledigt mit einigen Witzchen über meist nur projektierte und völlig belanglose (nur quasi moderne) Bauten die neue Architektur, die so vor einem Publikum, dem die sachlichen Voraussetzungen zur Beurteilung baulicher Leistungen fehlen, lächerlich gemacht wird.

Dieser in der Diskussion kultureller Probleme bisher nicht üblich gewesenen Kampfesweise wird auch derjenige entgegentreten, der selbst — allerdings auf anderem Niveau und mit der nötigen Einsicht in die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge (die z. B. eine derartige Ausspielung der hohen Kunst des Mittelalters gegen die sogenannte expressionistische Kunst verbieten müßte) — an einzelnen Künstlern und Kunstwerken Kritik übt. Die moderne Kunst braucht und soll einer ernsthaften kritischen Prüfung durchaus nicht entzogen werden, aber sie hat Anspruch auf eine sachliche Kritik unter Berücksichtigung ihrer geistesgeschichtlichen Grundlagen und kann mit ein paar Schlagworten ebensowenig erledigt werden, wie die unerhörte Leistung der Meister des 13. Jahrhunderts aus dem Gesichtswinkel irgendeiner Rassentheorie zu würdigen ist. — In Schultzes 1927 erschienenem Buche „Kunst und Rasse" werden übrigens die Stifterfiguren von Naumburg weder erwähnt noch abgebildet, ebensowenig Dürer, Grünewald, Altdorfer, Baldung, Burgkmair und die gesamte frühmittelalterliche Kunst. Vertreten sind aber reichlich die Lippis, Sartos, Renis, Bouchers, Prudhons. Dieses ängstliche Übergehen aller naturfernen Kunst zeugt mehr von einem recht akademischen klassizistischen Geschmack, als von Liebe zum deutschen Mittelalter, und wahrscheinlich schätzt Schultze auch die Bamberger und Naumburger Skulpturen vor allem wegen der klassischen Einflüsse, die sie zeigen.

Die private Meinung Schultzes über moderne Kunst brauchte die Öffentlichkeit nicht weiter zu interessieren. Überaus peinlich jedoch wirkt, daß ein Leiter deutscher Kunstschulen und ein Mann, der noch vor kurzem als eine markante Persönlichkeit unseres kulturellen Lebens zu gelten Anspruch hatte, sich nicht scheut, geistesgeschichtliche Zusammenhänge zum Zwecke einer politischen Stimmungsmache in solchem Maße zu verleugnen und die Volksmassen zu einer oberflächlichen Ablehnung künstlerischer Leistungen zu erziehen. Denn es galt bisher als eine selbstverständliche Pflicht und als oberstes Gebot aller zu geistiger Führung der Nation Berufener, die Menschen zu einer ernsthaften Haltung und Prüfung der Kunst und überhaupt geistigen Leistungen gegenüber (auch derjenigen, die nicht im ersten Augenblick begriffen wird) zu leiten, woraus sich überhaupt erst das Recht zur Kritik ergeben kann. Wie wenig allerdings von einer geistigen Auseinandersetzung hier überhaupt gesprochen werden kann, wird aus einem Zwischenfall, der sich bei Schultzes Münchner Vortrag am 5. März ereignete, erschreckend offenkundig: der durchaus berechtigte Zwischenruf des jungen Malers Wolf Panizza „Wo bleibt die gute moderne Kunst?" wurde von einem bestellten „Saalschutz" mit tätlichem Angriff und schwerer Körperverletzung erwidert.

(Fortsetzung Seite 262)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

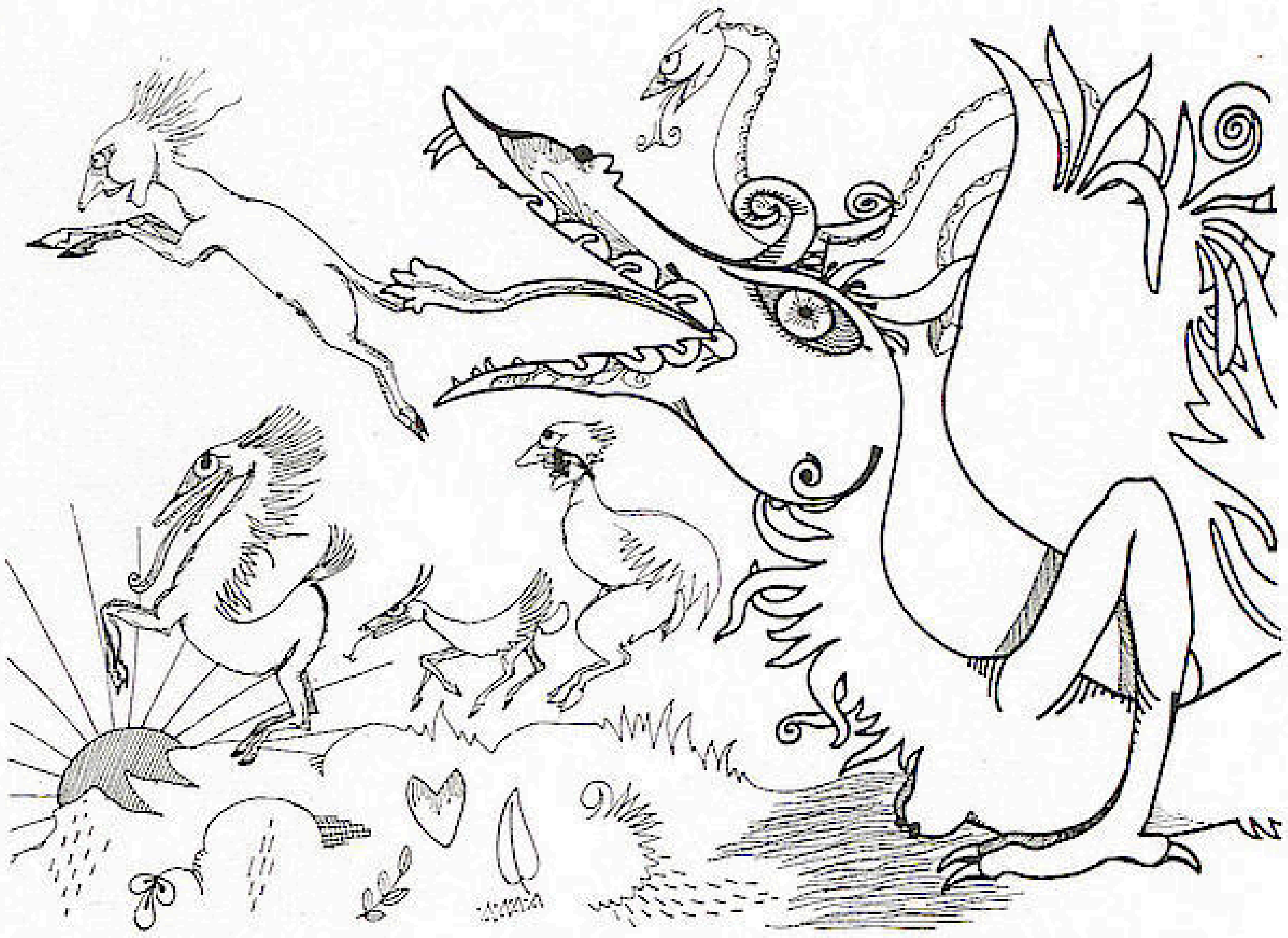


JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

SELTSAMES VON KINDERHAND

ZU DEN ZEICHNUNGEN DER 12JÄHRIGEN JUTTA KIESER

Das Phänomen der schöpferischen Begabung muß, da wo es in den Wesensäußerungen des kindhaften Menschen wirkend hervortritt, als rätselhaftes Element erkannt werden. Ob die schaffenden Kräfte des jungen Menschen aus verschütteten Quellen fließen und daher als das Erbgut entschwundener Geschlechter — mit welchem Wort allein eine Benennung des Unerklärlichen, keine Lösung des Rätsels gegeben ist! — zu begreifen sind, ob es mediale Gewalten sind,

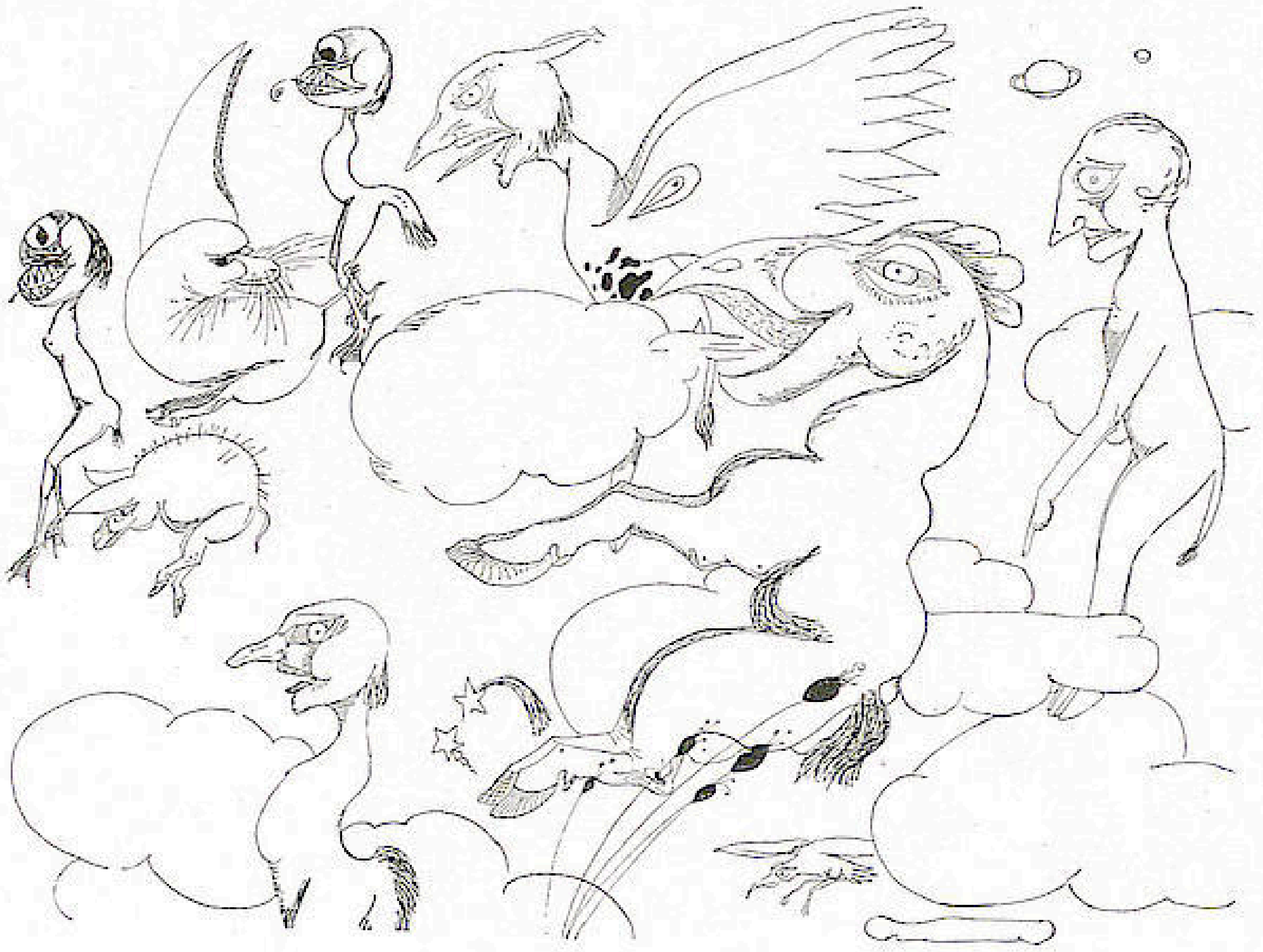


JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

die hier spielen, den genialisch Begabten als Durchgangsbett nutzend, ist eine offene Frage. Faßbar bleibt in diesem Kreis des Wunderbaren allein die Realität der Leistung selbst, die den Stempel des Außergewöhnlichen und Überragenden trägt. Die oft beobachtete Tatsache, daß das Kind in seinen frühen Entwicklungsstufen weit mehr verspricht, als es im späteren Lebensalter zu halten vermag, macht das Erkennen der genialen Leistung zu einer besonders schweren Aufgabe. Das Geborgensein im Schoß des Unbewußten, das eben das Sein der Kindheit, die Schönheit und Erfülltheit dieser Lebensperiode darstellt, gibt ein erkennendes Anschauen der Dinge, eine natürliche Weisheit, deren tiefe Klarheit durch die Bewußtheit späterer Gedankenvorgänge und intellektueller Entwicklungen getrübt wird. Die im Realen befangenen Denk-



JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

methoden, deren Beherrschung die Ertüchtigung zum wirkenden Teilhaben an den Formen des äußeren Lebenskampfes bedeutet, verdrängen jene innere Schau, die durch das Wirken der im Unbewußten spielenden Kräfte gegeben war und deren Offenbarung, wenn wir ihrer gewahr werden, den alten Glauben an die im Kinde verkörperte göttliche Wesenheit neu erstehen läßt. Nur in den Fällen seltener Begabung reicht die Erschlossenheit und natürliche Gestaltungskraft, die Gelöstheit der ersten Lebensperiode in die späteren, um dann zur eigentlichen Künstlerschaft gesteigert zu werden. Von jenen allgemeinsten Erfahrungstatsachen kindlicher und menschlicher Entwicklungsgänge abgesehen, die, wenn sie zu einem Schema geworden, den Blick

JUTTA KIESER. FARBIGE ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

eher trüben, als ihn klären, gibt es Momente, die wesentlich sind für die Beurteilung einer Begabung. Zu diesen gehört der zielhaft einen Weg verfolgende Entwicklungswille des jungen Menschen, der die vorgezeichnete Bahn erraten läßt, die Eigenheit und Unbeeinflußbarkeit des Ausdrucksvermögens.

Die Zeichnungen der zwölfjährigen Jutta Kieser müssen durchaus merkwürdig genannt werden; merkwürdig nicht allein um der Begabung willen, die machtvoll zu uns spricht und uns in ihren Bann zwingt, sondern viel mehr noch wegen des eigentlich rätselhaften und verwirrenden Inhaltes ihrer Darstellungen. Sie erzählen von einer Welt, die unterirdisch ist, die jedoch mit furchtbarer Exaktheit erlebt und nachgezeichnet wurde, so, daß sie wie eine Niederschrift des Unerklärlichen wirken. Sie zeigen uns Dämonen, Halbwesen und Zwischenreiche und deuten Erkenntnisse an, die um der Tiefe ihrer Einsicht willen, nicht mehr im Bereich des Kindlichen liegen und in medialer Eingebung hingeschrieben zu sein scheinen. „Die bildende Kunst weist auf die Welt der Wirkungen, während der Okkultismus sich mit der Welt der Ursachen befaßt" sagt Rudolf Bernoulli einmal. Es ist dies ein Wort, das Grenzen absteckt und wertvoll ist, da es als erklärende Zusammenfassung gelten muß. Die Kunst der jungen Jutta Kieser ist darum außerordentlich, weil sie die Welt der Ursachen und jene der Wirkungen in eine Einheit bindet und Zusammenhänge aufdeckt oder darstellt, die wir mitunter zu ahnen, nie aber wissend zu schauen vermögen. In das Reich des Wunderbaren gehört auch die Art der Entstehung ihrer Zeichnungen, in zwanzig oder dreißig Minuten hingeworfen, ohne Vorzeichnung oder Entwurf, in flüchtiger Sicherheit und präziser Genauigkeit ausgeführt. Daß es sich um Außerordentliches an Begabung handelt, nicht um eine trügerische und vorübergleitende Phase kindlicher Entwicklung, geht aus der geradlinigen, fast bewußten Aufstiegslinie dieses jungen Talentes hervor, dessen weitere Wege abzuwarten bleiben. Eva Kessler

JUTTA KIESER. FEDERZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. BURGER-MÜHLFELD. LANDSCHAFT MIT STRASSE

Ausstellung Hannover

99. GROSSE KUNST-AUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS IN HANNOVER

400 Bilder und Skulpturen vertreten heuer deutsche Kunst vor dem hannoverschen Publikum.

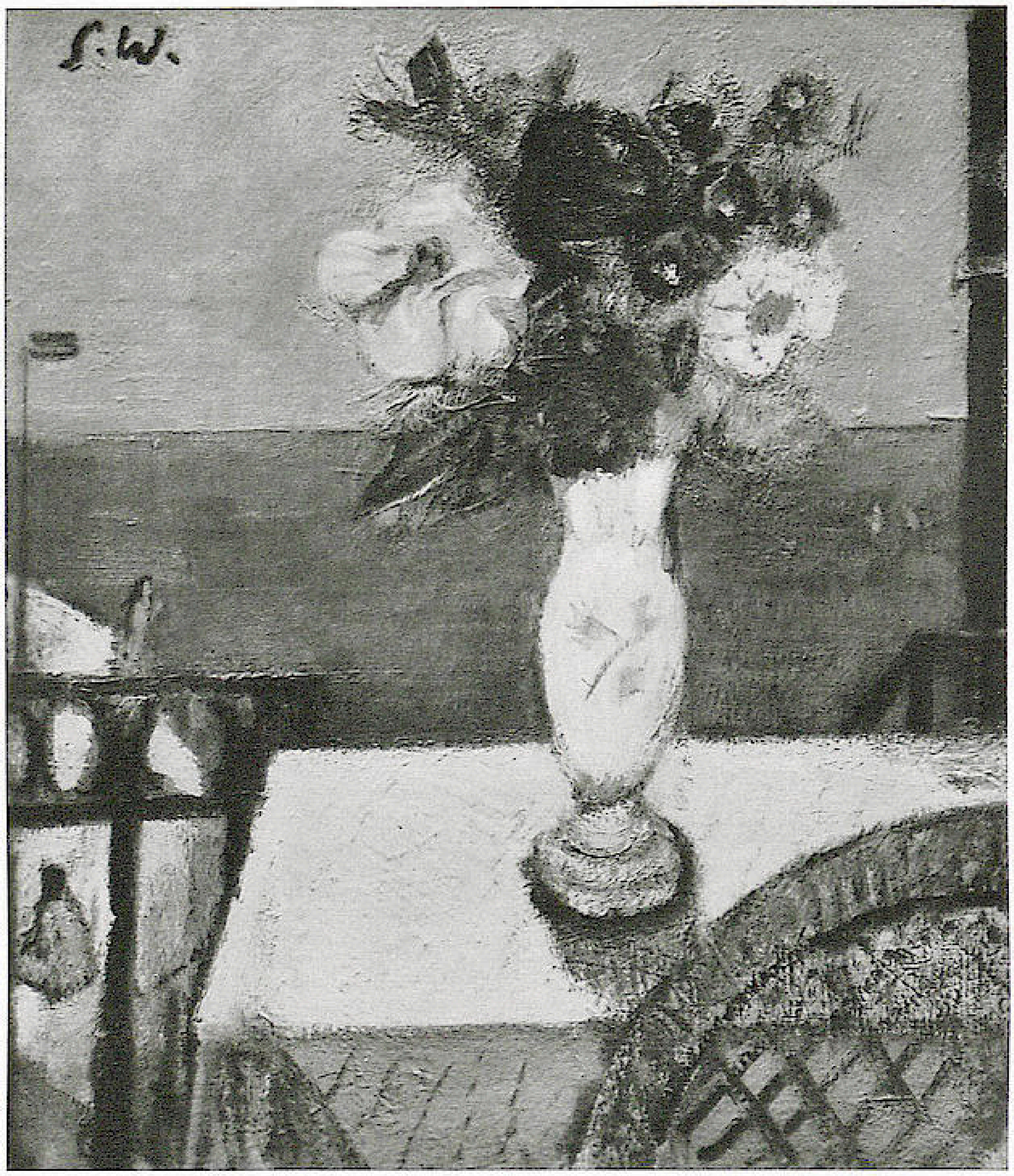
Ergibt sich aus der Fülle der Eindrücke ein Überblick über die Lage der Kunst? Kann man, wenn man diese Bildwerke gesehen hat, die mit wenigen Ausnahmen alle 1930/31 entstanden sind, kann man dann sagen, wie die Dinge heute um die Kunst in Deutschland stehen?

Man kann es. Ganz klar lösen sich die verschiedenen Schichten von einander, die verschieden stark an der Aktion des Tages beteiligt sind.

Von den ausgezeichneten Leistungen einer gereiften, aus französischer Tradition erwachsenen Gruppe, als deren beispielhafte Illustrationen in einem Saale nebeneinander die drei schönen Frauenakte von Seiffert-Wattenberg, Rudolf Levy und Georg Kars hängen, hebt sich mit aller Entschiedenheit die Expressionistengeneration ab, am abgeklärtesten wohl in Karl Caspars „Ostermorgen", einer vornehm ruhigen und kristallklaren Formulierung des alten Noli-me-Tangere-Themas.

Pechstein (drei Ölbilder) und Kirchner (Tuschzeichnungen) enttäuschen in dieser Gruppe. Liebenswürdige Farbigkeit atmen wieder Seewalds kleine Figuren-Landschaften. Etwas schwach ist die Kollektion, die das Schaffen des verstor-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

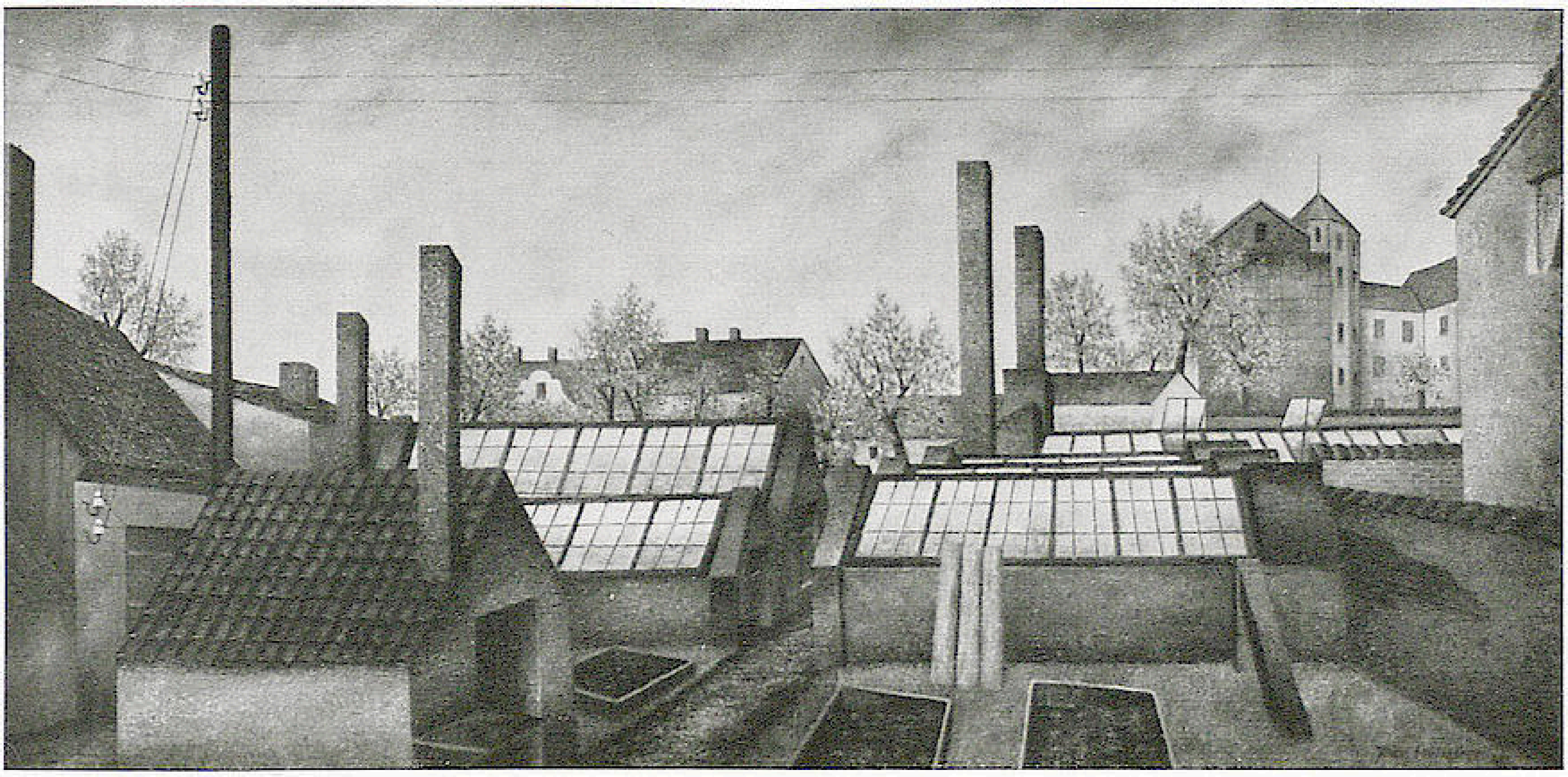


RICH. SEIFFERT-WATTENBERG. BLUMEN AM MEER

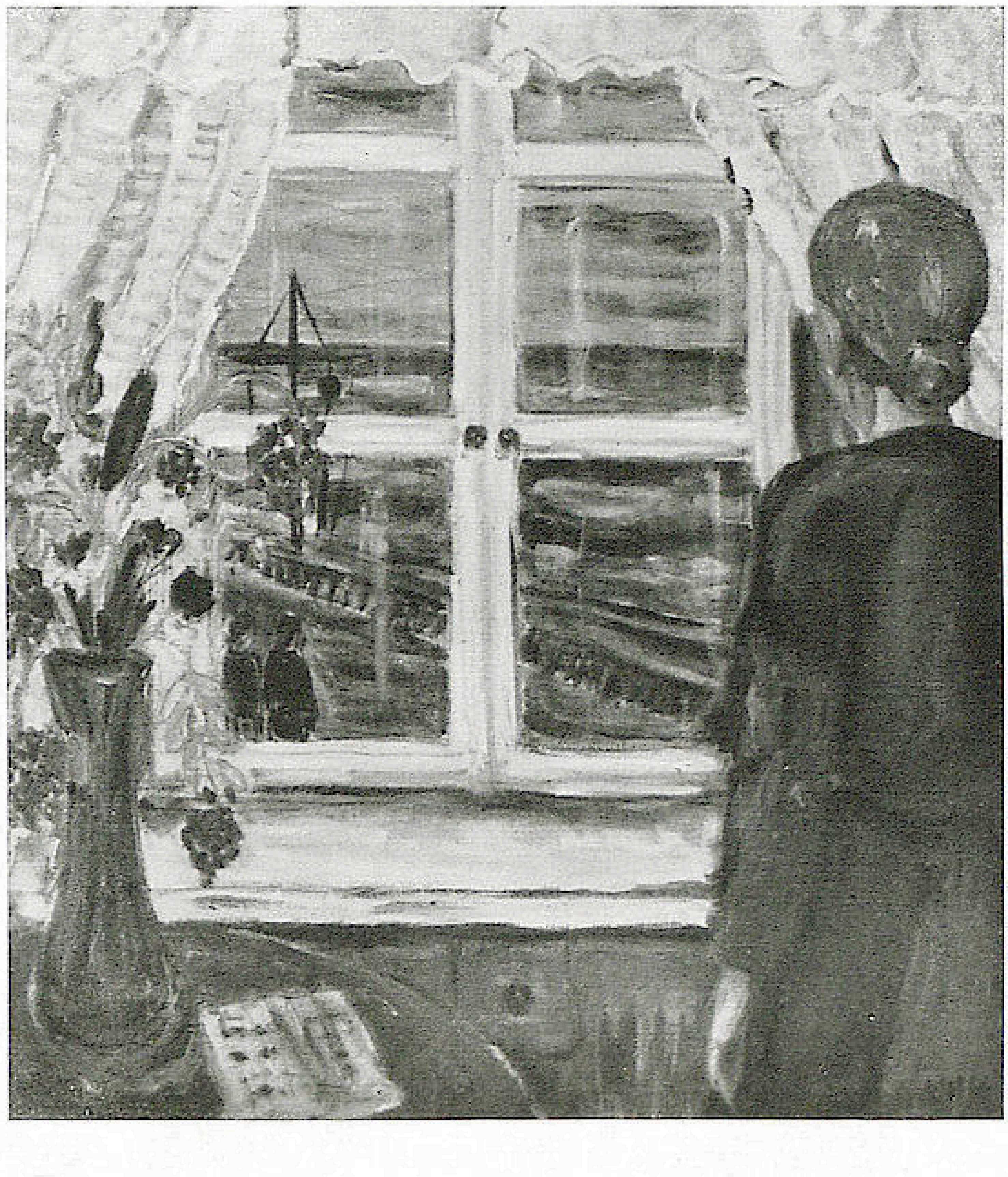
Ausstellung Hannover

benen Otto Mueller repräsentieren soll. Hervorragend dagegen Erich Heckels Aquarelle französischer Landschaften und auch recht gut die locker aquarellierten Federskizzen von Max Kaus. Träumerisch und romantisch die Pastelle Otto Herbigs. Carl Hofer, den man unbedingt in der Gesellschaft der genannten sucht, ist leise dabei, in andere Kreise überzutreten. Sein „Totentanz", Positiv-Negativ-Spielerei in Schwarz und Weiß, ist ein recht wenig verheißungsvoller Anfang mit kubistischen Experimenten.
Im übrigen tritt die Gruppe der experimentierenden Künstler auf dieser Ausstellung sehr zurück. Kurt Schwitters zeigt ein großes Bastel-Bild, lustig in der Brutalität seiner Materialbehandlung. Buchheister, der unter Einfluß von Gabos Kollektivausstellung konstruktivistisch geworden ist, mutet etwas trocken an. Cesar Kleins drei Ölbilder sind nur dekorativ zu werten. Interessantester Experimentator, auf technischem Gebiete, der Düsseldorfer Jankel Adler. Das Niveau seiner „Soldaten" (Düsseldorf 1928) erreicht er hier allerdings längst nicht.
Mit seinem Kompatrioten Werner Gilles leiten wir leicht zu der hoffnungsvollen Avant-Garde über; seine kleine „Frühlingslandschaft" verschmilzt süße Buntheit mit reizvoller Primitivität des Bildbaus. Xaver Fuhrs „nordische Landschaft" und „Tote" sind ernst und achtunggebietend im Wollen, brillant im Können.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEO HÖLSCHER. GÄRTNEREI



WOLF HOFFMANN. FENSTER AM MEER

Ausstellung Hannover

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL CASPAR. OSTERMORGEN

Ausstellung Hannover

Dressler-Berlin zeigt einen gut gemalten Frauenakt, der junge Hannoveraner Karl Rüter einen ausdrucksstarken Knabenkopf. Hans Feibusch, Staatspreisträger, überrascht durch stürmische und hinreißende Koloristik; beachtlich sein „Herrenporträt". Gleichfalls frei malerisch schaltet Dörries-Hannover in seinem warm empfundenen „Mädchenporträt".
Besonders eindrucksvoll kommt diese Avantgarde zu Wort in dem ausgezeichnet gelungenen Plastik-Saal durch den Jungenskopf („Herbert") von Gerhard Marcks, der wieder an das heranreicht, was man im klassischen 13. Jahrhundert in Europa unter Plastik verstand. Daneben still, harmonisch und wundervoll in sich beschlossen Kolbes große Bronzen, eine sympathische Kindergruppe von Emmy Roeder, ein guter Jünglingskopf von Scheibe und Scheuernstuhls vollempfundene Mädchengesichter.

Dr. Georg Hoeltje

SCHULTZE-NAUMBURGS KAMPF UM DIE KUNST

(Fortsetzung von Seite 254)

Wären die Resultate der Rasseforschung noch so gesichert (was sie bekanntlich, wie alle ernsthaften Rasseforscher unumwunden zugeben, keineswegs sind), so ergäben sich aus ihnen doch nie entscheidende Kriterien für die Bewertung eines Kunstwerks. Denn nicht was, sondern wie es dargestellt ist, entscheidet in der Kunst. Wer aber die moderne Kunst der sachlichen Diskussion entzieht und vagen rassetheoretischen Gesichtspunkten unterordnet, zerstört zuletzt auch die geistige Grundlage einer Empfängnisbereitschaft für die deutsche Kunst vergangener Zeiten. In einer eindrucksvollen Kundgebung, die der Münchner Bund gemeinsam mit dem Bayerischen Heimatschutz und Kunstgewerbe-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG KOLBE. SITZENDE

Ausstellung Hannover

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

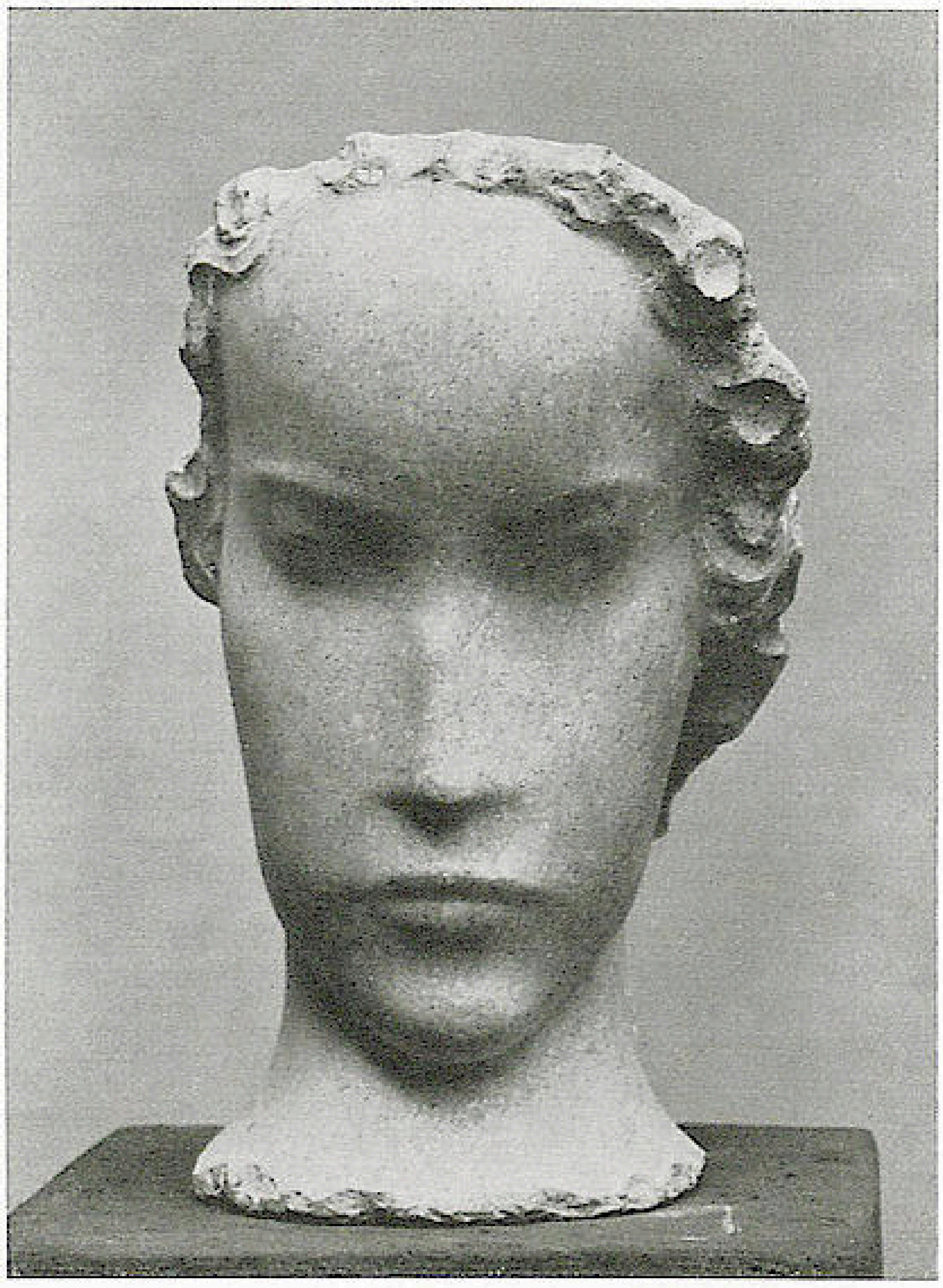
verein veranstaltete, wehrte Theodor Fischer Schultzes Kampfesweise mit den Worten ab: „Reine Ideen und saubere Mittel, das allein entscheidet", und wenn an dieser Stelle ein Wort gegen Schultzes Kampfesweise gesagt werden mußte, so geschah es im Sinn dieses Wortes Theodor Fischers, dessen Werk von der Spannkraft und Welterschlossenheit deutschen Geistes noch zeugen wird, wenn der „Kampf um die Kunst" mit rassepolitischen Schlagworten und mit Schlagringen längst vergessen sein wird.

H. E.

NEUE KUNSTLITERATUR

Georg Dehio. Geschichte der deutschen Kunst. Zweiter Band: Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. Die Kunst der Gotik. Vierte durchgearbeitete Auflage. Berlin und Leipzig. Walter de Gruyter & Co.
Dehios unvergleichliches Monumentalwerk ist längst zum klassischen Werk der deutschen Kunst schlechthin geworden. Trotz topographischer Gliederung in der Schilderung der einzelnen Werke ist es in vorbildlicher Weise in die Gesamterscheinungen des kulturellen und geistigen Lebens mit einbezogen und so vor einen Hintergrund gestellt, der in seiner Universalität nur den Werken eines Burckhardt, Justi und Wölfflin vergleichbar ist und so kaum je noch einmal geboten werden wird: die Kunstgeschichte wird zugleich zur Geistesgeschichte. Die beiden vorliegenden Bände sind in der 4. Auflage in manchen Teilen neu gestaltet.

Nasse



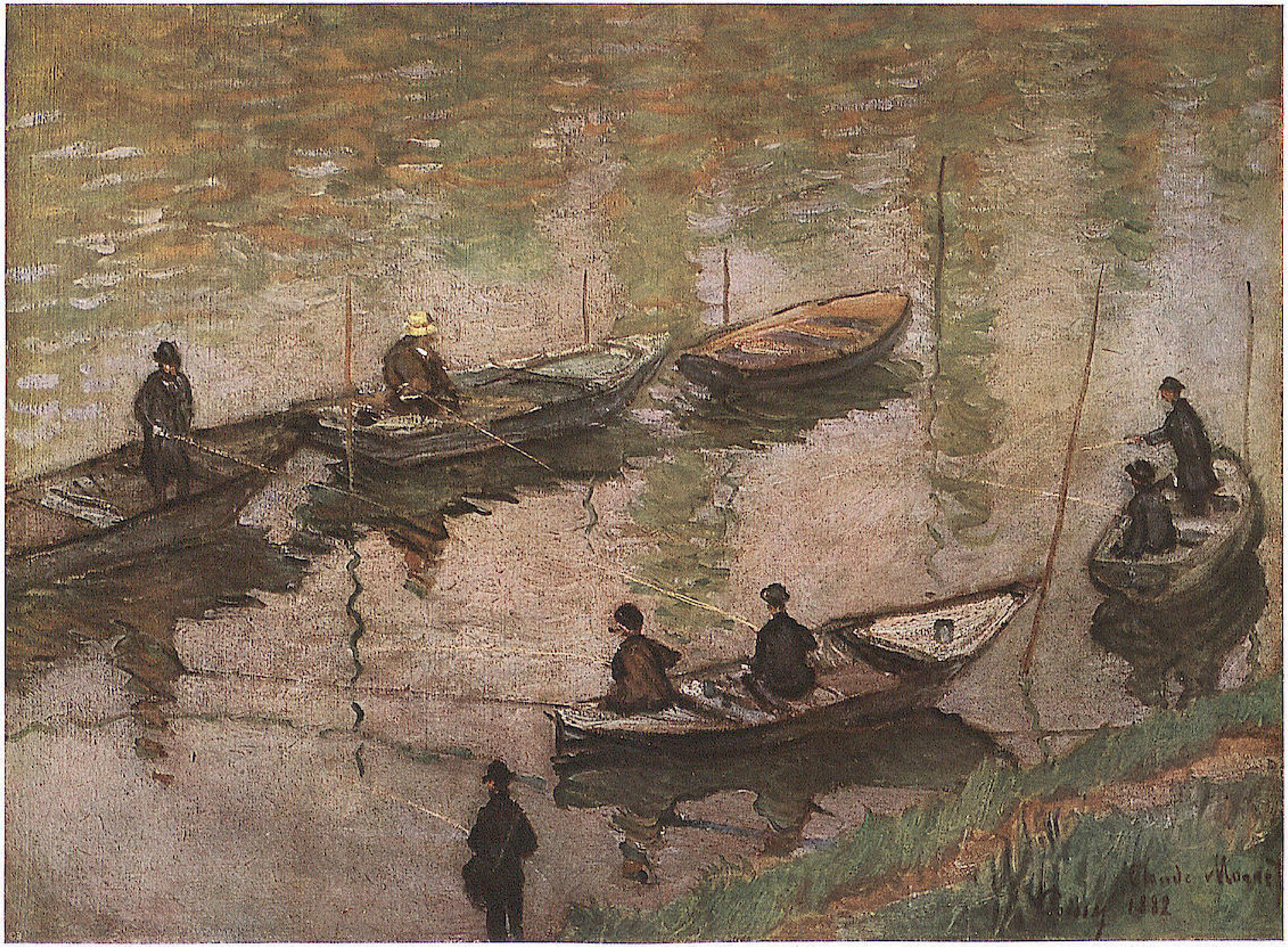
BERTHOLD STÖLZER. KOPF
Ausstellung Hannover

GERHARD MARCKS. HERBERT
Ausstellung Hannover

W. T. Whitley: Art in England. Cambridge University Press. 1930.
Das Buch behandelt eine sehr kurze Periode englischen Kunstlebens des 19. Jahrhunderts (von 1821—1837). Der Kunstbetrieb in London um diese für England wichtige Zeit, die Ausstellungen, die öffentliche Meinung (auch des Auslandes), die Stellung der Zeitungen und Zeitschriften, der Standart der Galerien und Akademien, ja, die wichtigsten Versteigerungen werden auf das Genaueste dargestellt. Der Verfasser schöpft aus reichen Quellen und geht bis in letzte Einzelheiten. So ist das Buch für die englische Spezialforschung wichtiger als für die europäische Kunstwissenschaft. Immerhin mag es den Forscher interessieren, ein Stück intimer Kulturgeschichte zu finden.

Sascha Schwabacher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CLAUDE MONET. FISCHER AN DER SEINE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIETRO BUGIANI. SONNTAGSRUHE

DER MALER PIETRO BUGIANI

Ein einstimmiges Urteil von Kritikern und Publikum über einen modernen Künstler ist ein seltenes und darum um so schlagenderes Ereignis. Es herrschte nur eine Meinung über Pietro Bugiani, der auf einer kürzlich in Berlin stattgefundenen toskanischen Ausstellung „L'arco" mit einigen Bildern und Zeichnungen vertreten war. Die Kritik war diesem jungen, dem Volke entstammenden, fast unbekannten Maler, der das erstemal im Ausland ausstellt, in besonderem Maße günstig.

Pietro Bugiani, der Sohn eines Volksschullehrers, ist Anfang dieses Jahrhunderts in Pistoia geboren. Er hat Pistoia nie verlassen, außer um sein Handwerk in Florenz, Pisa oder Prato auszuüben. Er ist von Beruf Anstreicher und Dekorateur und als solcher hat er Zeichnen und Malen gelernt.

„Aber der Geschmack der heutigen Menschen", sagt er, „ist so merkwürdig, daß ich mir gedemütigt vorkomme, wenn ich ein Fresko für eine Bank oder ein anderes öffentliches Gebäude nach Angaben der Besteller vollendet habe. Wenn man mir eine Wand geben würde und mich auf meine Art malen ließe, tät ich's umsonst und ‚per L'amor di Dio'."

Mit dem Verfahren seines Handwerks unzufrieden, lernte er den Maler Giovanni Costetti kennen, dessen religiöse Malereien ihm eine Offenbarung bedeuteten. Costetti erkannte das ungewöhnliche Talent Bugianis, ermutigte ihn und riet ihm, vor allem die Fresken der alten Kir-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIETRO BUGIANI. ANBETENDE MADONNA

chen zu betrachten; so hat er am meisten gelernt.
Die deutschen Kritiken sprechen wahr: in diesem jungen Künstler sind die alten toskanischen Meister in manchem wieder auferstanden, mit ihrem Mitleid, ihrer Einfachheit, ihrer harten Klarheit, ihrer Zärtlichkeit und Zartheit und ihrem sicheren Instinkt. Er ist Arbeiter und Freskenmaler wie sie, er entstammt dem Volke, wie sie.
Bugiani bleibt Freskenmaler, ob er mit dem Bleistift zeichnet, ob er in Öl- oder Wasserfarben malt: er hat diese synthetische Breite im Aufbau, diese glatte schnelle Technik, die alle haben, die große Fläche bedecken müssen, bevor der Kalk getrocknet ist. Er liebt die reinen, frischen, singenden Farben, an denen sich Giotto, Duccio und Beato Angelico freuten.
Bugiani gefällt zuerst als volkstümlicher Künstler durch seine unverfälschte Einfachheit, aber er ist ein vollkommener Künstler und von einem ausgesuchten Geschmack. Er ist ein Zeichner von äußerster Geschicklichkeit ohne sich je von seiner Geschicklichkeit überrumpeln zu lassen. Er ist in den Farben wissend und erfindungsreich. Seine Töne sind richtig, bewegt und empfunden, er ist wirklich ein moderner Künstler. Keine Photographie kann einen Widerschein von dem singenden Licht des roten Mantels einer seiner Madonnen geben, die zwischen den braunen und grauen Bergen im blassen Grase, durch welches die lila Kiesel scheinen, kniet. Doch sind Kiesel, Gras und andere Details nicht kindlich einzeln gezeichnet wie in einer Miniatur, sondern in einem einzigen Pinselstrich mit leichter Genauigkeit aufgesetzt.
Pietro Bugiani ist in allen Dingen, wie das alte toskanische Volk, aus welchem er stammt, gehalten und ruhig in der Erregung und immer gemessen. Er hat vor allem das Maß im hauptsächlichen Punkt gefunden: das genaue Maß zwischen dem Stil und der Natur im Kunstwerk. „Wir müssen tun, als ob wir uns etwas von der Natur entfernen, damit sie zu uns kommt", sagt er.

Lanza del Vasto

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PIETRO BUGIANI. ABEND IN DEN TOSKANISCHEN BERGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

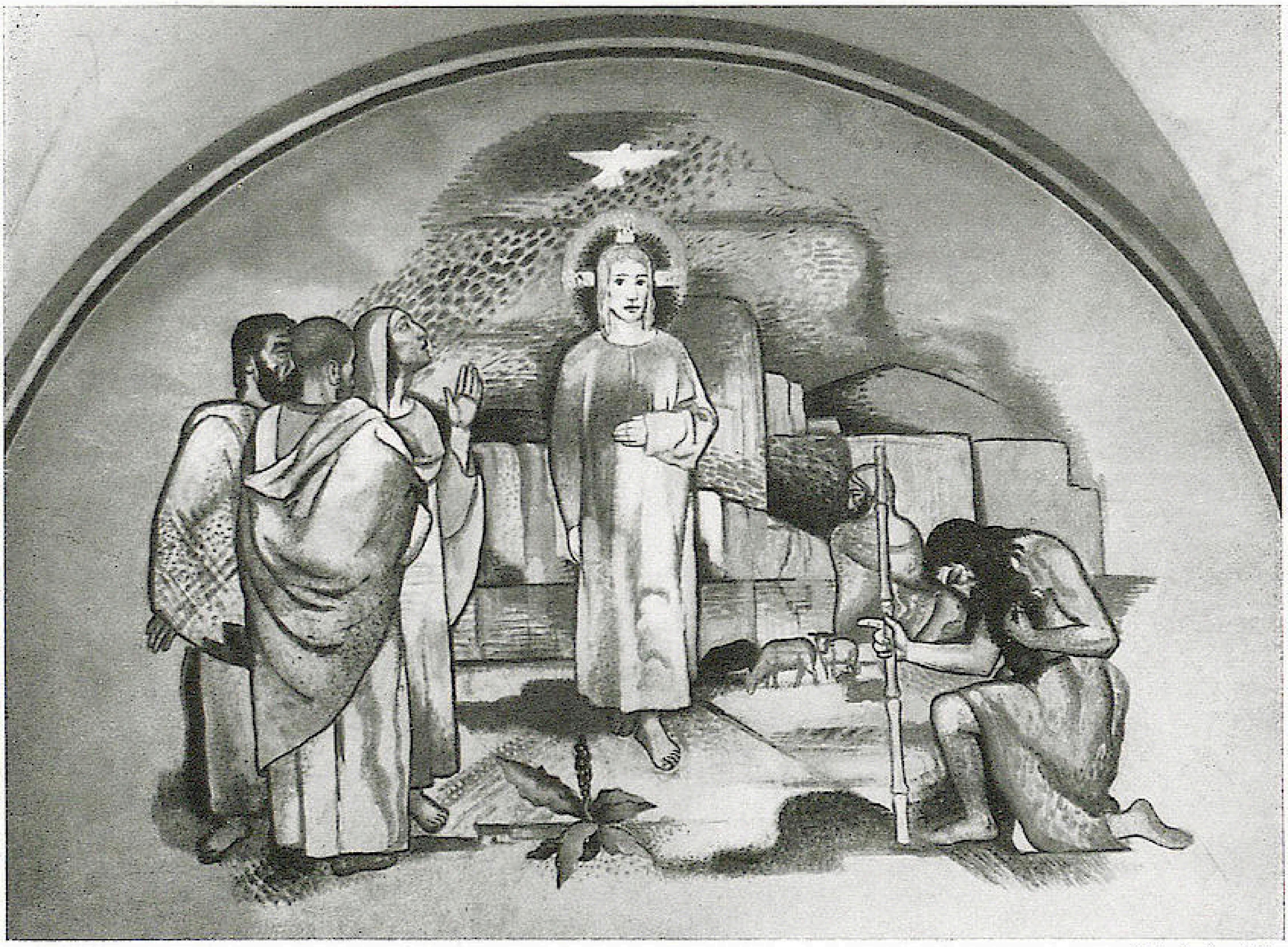


Photo Sander, Köln

PETER HECKER. DAS LAMM GOTTES

Wandmalerei im Seitenschiff der St.-Mechtern-Kirche in Köln

EIN BEISPIEL MODERNER KIRCHLICHER MALEREI

ZU PETER HECKERS AUSMALUNG DER ST.-MECHTERN-KIRCHE IN KÖLN UND DER PFARRKIRCHE IN WISSEN

Die Kirchenbaukunst hat den Übergang zum Stil unserer Zeit vollzogen; nicht ohne anfängliches Zögern, da alles, was nach Mode oder Experiment aussehen konnte, zu vermeiden war; dann aber um so konsequenter, denn die Entwicklung hat gezeigt, daß dieser Baustil wirklich Sprache unserer Zeit ist, und Bestreben der katholischen Kirche war es stets, alles aus der Zeit heraus Gewachsene an sich zu ziehen und im eignen Sinne zu verarbeiten, um den steten Zusammenhang mit der in der Gegenwart lebenden Gemeinde trotz allen Hanges zum Überlieferten nicht zu verlieren.

Die Kirchenmalerei übte dagegen viel längere Zeit peinlichste Zurückhaltung. Im Grunde ist sie auch heute bis auf wenige Ausnahmen über die Auffassung der Nazarener nicht hinausgekommen. Gewiß hat es im letzten Jahrzehnt an Versuchen nicht gefehlt, den Malstil der Gegenwart auch in den Kirchen heimisch zu machen. Auf den ersten Blick hätte in der Tat die expressionistische Malerei mit ihrer stark auf das Verinnerlichte und Geistige gerichteten Einstellung zur Ausmalung katholischer Kirchen geeignet erscheinen können. Doch ist offenbar das Quälerische und Zerrissene, das Pessimistische, das meist ihre Gesamtstimmung ausmacht, nicht die Sprache, in der eine große und in der Mehrzahl

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Sander, Köln

INNERES DER ST.-MECHTERN-KIRCHE IN KÖLN. BLICK GEGEN DEN HOCHALTAR

Gesamtausmalung von Peter Hecker. Mosaik im Chorraum von J. Huber-Feldkirch

Photo Sander, Köln

ST.-MECHTERN-KIRCHE IN KÖLN. APSIS

Mosaiken von Josef Huber-Feldkirch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Sander, Köln

INNERES DER ST.-MECHTERN-KIRCHE IN KÖLN. BLICK GEGEN DIE ORGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Sander, Köln

PETER HECKER. DAS GASTMAHL BEI SIMON

Wandmalerei im linken Seitenschiff der St.-Mechtern-Kirche in Köln

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Sander, Köln

PETER HECKER. DER GUTE HIRTE

Wandmalerei im rechten Seitenschiff der St.-Mechtern-Kirche in Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

aus einfachsten Menschen bestehende Gemeinde angesprochen werden muß. Die Malerei der Kirche, von jeher wesentlichstes Erziehungsmittel, soll weder die Gemeinde einlullen, noch sie in Zweifel hineinreißen; ihre Aufgabe ist es heute ebenso wie in der alten Zeit, die heiligen Geschichten anschaulich zu erzählen und in unmittelbare Beziehung zum Leben der Gegenwart zu setzen. Natürlich ist eine solche Aufgabe nur von einem Künstler zu lösen, der selbst diese Beziehung besitzt. Und so gelang es dem rheinischen Maler Peter Hecker.

Peter Hecker ist Kölner und ganz in der Atmosphäre aufgewachsen, die innere Freiheit mit religiöser Überzeugung vereinigt. Durch einige kleinere Arbeiten bekanntgeworden, erhielt er bald die Möglichkeit, große Kirchenräume auszumalen. Bei der Mechternkirche in Köln-Ehrenfeld handelte es sich um einen großen Bau aus dem Beginn unseres Jahrhunderts, dessen Chor bereits durch einen andern Künstler mit Mosaiken geschmückt war, als Hecker durch Vermittlung von Professor Dr. Witte, Köln, und mit Unterstützung des Pfarrers Haferkamp von St. Mechtern den Auftrag zur weiteren Ausmalung der Kirche erhielt, die in den Jahren 1923 bis 1928 vollendet wurde. Das flache Tonnengewölbe des Mittelschiffs erzählt in einzelnen lose gefügten Gruppen die Geschichte der Thebäschen Legion, die zur Römerzeit am Rheine den Martertod erlitt. Daß hier einmal im Hintergrunde die Schornsteine und Brücken des rheinischen Industrielandes auftauchen, wird den Betrachtern von heute die Beziehung der Geschichte zu ihrem Land deutlicher machen. An den Wänden des Mittelschiffs sind die Kardinaltugenden dargestellt, immer mit dem entsprechenden Laster, was genügend Gelegenheit gibt, das Pathos der Hauptfiguren durch den kleinen, grotesk gesehenen Gegenspieler zu lockern. Die Farben sind nirgends aufdringlich: sehr zartes Rosa, Blau, Gelb, Braun, Ziegelrot, doch von starker Leuchtkraft durch die Verwendung einer selten gebrauchten Technik. In den Seitenschiffen, die die Beichtstühle enthalten, wurden die Darstellungen der einzelnen Joche zu dem Beichtsakrament in Beziehung gebracht. Aber die Geschichte vom barmherzigen Samariter oder von Christus bei Magdalena gewinnen neue Lebendigkeit, weil hier nicht hergebrachte Typen in zeitlosem Gewand, sondern lebendige Menschen dargestellt sind, die in Gesicht und Kleidung vertraut scheinen. Dabei ist die Aufteilung der Flächen kräftig und eigenwillig. Und in den trennenden Bögen tummelt sich ein heiteres Volk von Engeln und kleinen Tieren, Motive, die von jeher verwendet wurden; hier aber haben sie neuen Sinn gewonnen, denn diese kleinen Engel, die bald sinnig ernst, bald ausgelassen heiter auf allen möglichen Instrumenten eine himmlische Musik vollführen, gleichen den Kindern, die man in den Kölner Straßen beim Spiel, bei Prozessionen und beim Karneval sieht.

Sehr eindrucksvoll ist auch die Brüstung der Orgelbühne ausgemalt mit vier Bildern des Todes. Der Tod kommt zum Schiffer auf dem Rhein und nimmt ihm das Steuerrad aus der Hand, er überrascht den Arbeiter in der Fabrik, steigt schaurig verhüllt aus der Transmission herab, er kommt zum Kind und zum Bettler. Der aus der Kirche Schreitende wird diese Mahnung gewiß dringlicher empfinden, wenn er auf den Bildern nicht Schemen, sondern Seinesgleichen bedroht sieht.

Der Höhepunkt der Ausmalung liegt in der Vierung. Hier ist links das Jüngste Gericht, rechts die Bergpredigt dargestellt und in der Kuppel vereinigt sich alles zum großen Tedeum laudamus. Die Weltteile, auf den Apostelgestalten ruhend, mit ihren vielen phantastischen Tieren, Adam und Eva, die Elemente, die Menschen, Propheten, Heiligen und Gestirne, ein brausender Chor von Gestalten und Farben klingt in die Weite aus. Von besonderem Interesse sind aber auch die seitlichen Darstellungen, das Weltgericht, dessen Gestaltenfülle wie bei den Malern der alten Zeit durch Bildnisse bekannter Bürger belebt wird, und die Bergpredigt. Hier predigt Christus zu Menschen der Gegenwart; eine Mutter mit ihren Kindern, ein Musiker, Menschen in vornehmen und einfachen Kleidern, der Arbeiter mit seinem Eßgeschirr, der Krüppel auf seinem Wägelchen, der Leiermann mit dem Äffchen, der radelnde Bote, alle strömen heran, um die Worte Christi zu hören. Die Verworfenen aber, die sich den heiligen Worten verschließen, sammeln sich im oberen Teil des Bildes, fahren im Auto vor einer Bar vor, in der Teufelchen servieren, sind Elegants mit Monokel und leichtsinnige Mädchen.

Ein Künstler, der bei solcher neuartigen und im ersten Moment vielleicht befremdenden Darstellung nicht in Kitsch und Sensation abrutscht, muß schon über ein erstaunliches Maß von innerer Festigkeit und künstlerischem Ernst ver-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Photo Sander, Köln

P. HECKER. DAS JÜNGSTE GERICHT. RUNDBOGEN: DAS PARADIES UND DIE WELTTEILE

St.-Mechtern-Kirche, Köln, linkes Querschiff

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

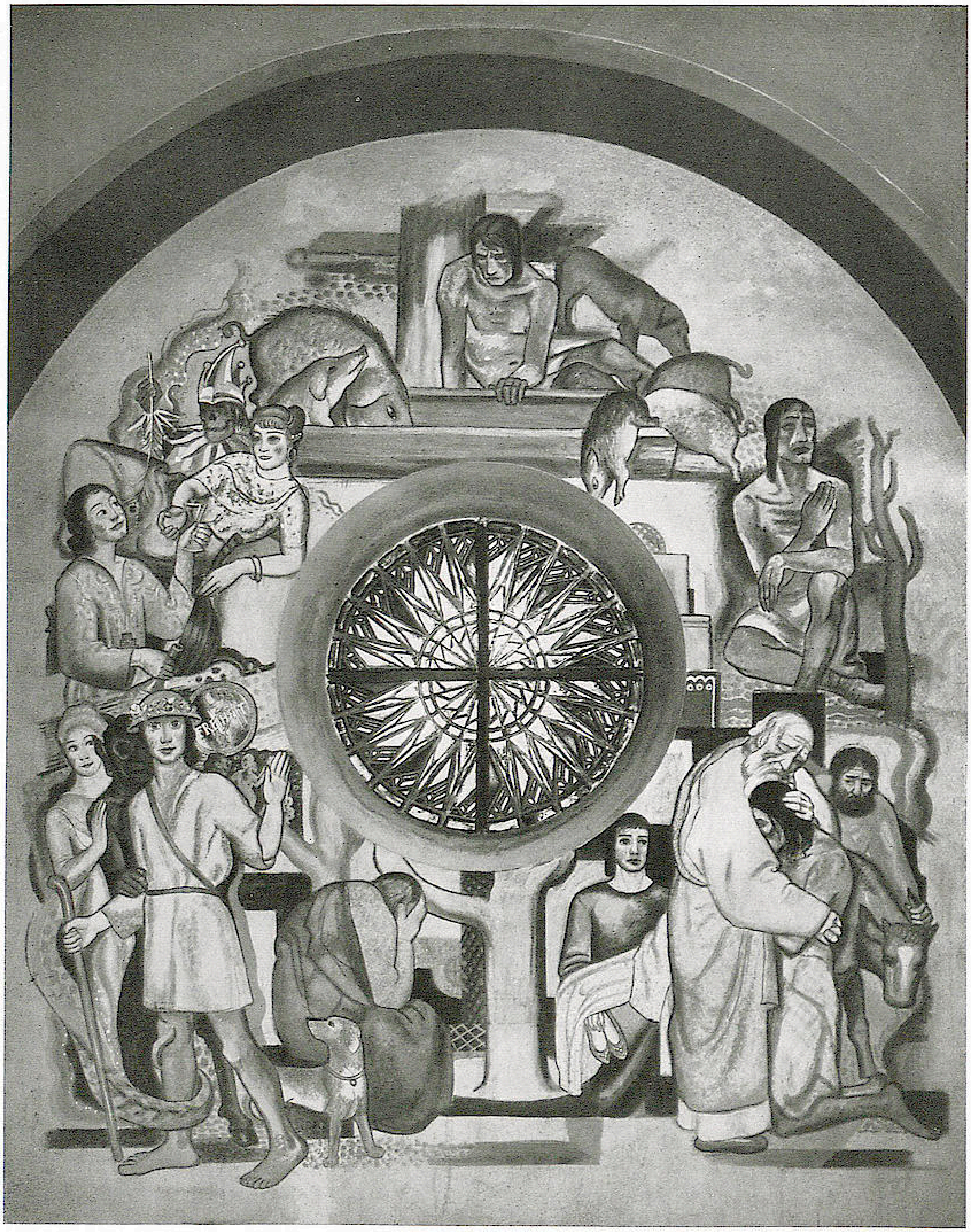


Photo Sander, Köln

PETER HECKER. DER VERLORENE SOHN

Wandmalerei im Seitenschiff der St.-Mechtern-Kirche in Köln

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

fügen. Dieses Wandbild Heckers, das nirgends ernstlichen Widerspruch, aber in allen Bevölkerungskreisen Bewunderung und Verständnis gefunden hat, wurde vor allem Anlaß, den Künstler mit einer neuen großen Aufgabe zu betrauen, der Ausmalung der Pfarrkirche in Wissen (Sieg).

Hier handelte es sich um einen älteren hallenartigen Bau, dem neuerdings eine kolossal wirkende Vierung mit Kuppel und eine Apsis angefügt worden sind. Hecker hat hier bewiesen, daß er auch das dem Monumentalmaler so notwendige Raumgefühl besitzt. Denn er hat es verstanden, die infolge des Neubaus ziemlich unglücklich verschobenen Proportionen des Kirchenraumes mit der Anordnung und Durchführung seiner Malerei wieder auszugleichen. Sein Auftrag beschränkte sich zunächst darauf, die Kuppel und die Apsis auszumalen. Was vor allem hier erfreulich auffällt, ist die starke Geschlossenheit und Verfestigung der künstlerischen Form. Die Himmelfahrt Christi in der flachen Vierungskuppel gibt diesem Bauteil durch die Anlage in lose verbundenen konzentrischen Kreisen und Gruppen Zusammenhalt und Bedeutung. Zugleich wird aber die Verbindung mit dem übrigen Raume geschickt hergestellt durch strahlenförmig gestaltete Gruppen, als Gegensatz die Erniedrigung Christi wiedergebend.

In der Apsis ist Gottvater im Kreise der Ältesten der Apokalypse dargestellt, die Anbetung des Lammes. Auch hier eine räumlich sehr wirksame Anordnung in einzelnen Gruppen und Streifen. Alle diese Gruppen sind mit dem gleichen Sinn für innere Belebtheit und Wirklichkeitsnähe gebildet, wie auch die Bilder in St. Mechtern. Aber sie sind fester als dort zusammengefügt, sind gebaut und wirken raumformend, auch durch die farbige Gestaltung, die hell und zart bleibt, durch kräftiger gefärbte Bänder verbunden und von gleichmäßig milder Leuchtkraft.

Die Ausmalung einer Kirche ist selbst in unserer Zeit noch kein Problem, das nur mit Beherrschung der technischen Mittel und nur mit künstlerischer Schöpferkraft lösbar ist; diese beiden sind nötig; doch hinzutreten muß die Überzeugung des Herzens. Weil diese Überzeugung aber heute sehr selten geworden ist und auf keiner Akademie erlernt werden kann, scheint doppelt wesentlich ein Mensch wie Peter Hecker, der mit einer selbstverständlichen Frömmigkeit unbeschwerte Ehrlichkeit und helle Freude an allem Lebendigen so zu vereinen weiß, daß das Werk der alten Meister erreicht wird: die Kirche mit der Kunst, die Kirche mit dem Leben und so die Kunst mit dem Leben zu neuer Einheit zu verschmelzen.

Dr. Luise Straus-Ernst

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER. MÄDCHEN AM FENSTER

Ausstellung „Das Wiener Kind“, Wien

DAS WIENER KIND IN BILDNISSEN AUS DREI JAHRHUNDERTEN

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE NEUMANN & SALZER, WIEN

Das Persönliche galt immer viel in Wien, und so wurde auch das Porträt von jeher gepflegt und geliebt. Man könnte viele Gruppen daraus hervorziehen und zu einer Einzelschau verbinden: „Der Geistliche“, „Der Diplomat“, „Der Künstler“ usw. Alle diese Linien zielen auf eine künftige „Österreichische Porträtgalerie“, deren Schaffung, oft schon besprochen, ein Bedürfnis und einen Wunsch vieler erfüllen würde. Vorläufig aber müssen wir uns mit solchen Gruppen begnügen.

Die Kunsthandlung Neumann & Salzer hat ihrer Ausstellung „Die schöne Wienerin“ (s. Heft 6 d. J.), wieder beraten von Dr. Grimschitz, eine andere folgen lassen: „Das Wiener Kind“. Ein ebenso dankbares Thema, besonders da es reichlich in das seinerzeit wirklich künstlerische Genrebild hinüberspielt. In der Kunst des Biedermeier gipfelt ja auch, was man im Reiche häufig der Wiener Kunst zum Vorwurfe macht: das Gefällige, der bestechende Liebreiz, die bis zum Süßen, ja Süßlichen gehende Anmut. Das ist nun bei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON EINSLE. DES KÜNSTLERS TOCHTER ANNA

Ausstellung „Das Wiener Kind“, Wien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

M. v. MEYTENS. KAISER JOSEF II. MIT SECHS GESCHWISTERN

Ausstellung „Das Wiener Kind“, Wien

Kinderporträts am ehesten läßlich, ja hier wird es sinnvoll und eine Tugend, und so würde wohl auch ein strenger Beurteiler aus dem Norden diese Schau mit Freude durchwandern.

Kinder aus allen sozialen und Altersstufen also paradieren, spielen, jubeln, klagen, plaudern hier durcheinander. Das Umschlagblatt des Katalogs ist wie ein Symbol: Waldmüllers blondes Mädchen, das, einen blauen Vorhang (noch ganz barock) zur Seite raffend, mit der Rechten dem Beschauer eine Rose wie aus dem Bild heraus entgegenhält. Und es lächelt mit jenem echten, unmittelbaren, blitzenden Lächeln, das keiner wie er aus seinen Kindern als eine sonnige Strahlenflut hervorbrechen ließ. So bietet hier jedes Kind sich unbewußt als eine Blume dar. Von Waldmüller auch die „Kinder im Wiener Wald“, einer Vorfrühlingslandschaft, also in anderer Weise ein Sinnbild, eine Harmonie zwischen Natur und Mensch — wo so innige Verbundenheit besteht, kann man nicht von „Staffage“ sprechen. Symbolhaft auch das Spiel mit Lämmchen oder Taube, Katze oder Kaninchen, erträglich nur, wo sich einige Herbheit darein mischt, woran es ja Waldmüller nicht fehlen läßt.

Aber seltsam — mag auch das Thema dasselbe sein, so sind doch Auffassung und Durchführung, Zeitstil und innerhalb dieses persönlicher Stil so verschieden, daß dies mehr trennt, als jene Einheit verbindet. Mit Egon Schiele schließt sich der Ring, dieser hypersensitive, von psychologischem Scharfblick und scharfem Stilwillen ge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON EINSLE. DER VERLORENE KAMERAD

ALT-WIENER MALER. COMTESSE EDINA CLAM-GALLAS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WIENER MALER VON 1834. GRUPPENBILDNIS

leitete Künstler stößt an den Anfang des Kreises, den tüchtigen, ehrbaren Meytens, der sich wenigstens hier bei diesem Bildnis von Maria Theresias Kindern, um Psychologie wenig sorgte — kann man sich einen größeren Gegensatz denken? Und so lassen sich zwar immer kleine Gruppen bilden, aber dazwischen sind tiefe Klüfte. Nach den allzu reichlich bekleideten Kindern des Rokoko die nackten Genien des Agricola. Dann der Kern des Ganzen, Biedermeier. Neben Waldmüller der viel schwächere Ritter und ein geschickter Nachahmer, Ant. Ebert; weiter ab der elegantere Danhauser, der zärtlich-duftige Daffinger,

JOSEF DUCREUX. MÄDCHEN MIT PUPPE

Ausstellung „Das Wiener Kind", Wien

der derbere Ranftl und Eybl, der feinfühligste Kolorist. Der geborene Kindermaler war wohl Fendi, keiner hat die animalische Bewußtlosigkeit des Säuglings, die träumende Tollpatschigkeit des Hosenlatz mit so adäquater Instinkthaftigkeit wiedergegeben. Amerling ist schon viel bewußter. Zwei Künstler, sonst weniger bekannt, treten bedeutend hervor: Ant. Einsle (1801—71) mit mehreren Bildnissen seiner Kinder, raffiniert im Stofflichen, das von grellem Lichte schmeichelnd durchleuchtet wird, und Joh. B. Reiter (1813—90), der Schalkhaftigkeit und Schüchternheit, Innigkeit und ahnendes Erwachen bezau-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

F. G. WALDMÜLLER. MÄDCHEN, ROSEN DARBIETEND

Ausstellung „Das Wiener Kind", Wien

bernd aufleuchten läßt. Um diese die breite Schar der Miniaturmaler von Anreiter bis Theer, nur allzuoft ins Matte, Fade versinkend. Ein interessanter Unbekannter taucht auf mit dem putzigen Bildnis einer kleinen Komtesse Clam-Gallas im Erwachsenenkostüm. Das große, zwanglos-geschickt gruppierte, trocken-kernig gemalte Porträt von 15 Kindern (1834) ist wohl auf den tüchtigen Handwerker Michael Neder zu deuten.

Dann die Reaktion der Nüchternheit, Ahnung der Photographie. Doch konnte Kriehuber, der unermüdlichste der Lithographen, in guten Stunden auch eine Kinderseele durch alles Konventionelle hindurch fühlen lassen. Wo wir weiterhin gutes Malwerk finden, ist es doch nur Reflex der großen repräsentativen Malerei, und es genügt, einige Namen zu nennen: die beiden Ender, Göbel, Haßlwander, Raab, Schrotzberg, Stohl usw. Bei Makart tauchen wieder (seine eigenen) Kinder dekorativ als Putten auf. Ein blonder Mädchenakt ist ohne Herbheit, venezianischer Vorfrühling. Angeli, Klimt geben mehr sich selbst als das Kind. Ein Knabe Schieles blickt mit aufgerissenen, traurigen, wie anklagenden Augen ins Leere . . .

Ganz zuletzt erst, wenn man oft und oft hindurchgegangen ist, fallen doch alle die Stile ab, unverwüstliche Schnellkraft spannt sich wieder und man fühlt, wie in einer Kinderstube, das aus Lust und Schmerz so wild gemischte Dämmerreich der Jugend. Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS PURRMANN. KÄHNE AM UFER

Sonderschau der Berliner Sezession

SACHLICHES KUNSTSAMMELN

Das Beschauen, Sammeln und Ausstellen der Werke bildender Kunst, auch ihre wissenschaftliche und museale Bearbeitung stellen, im Zusammenhang gesehen, für sich ein Gebiet künstlerischer Betätigung dar. Man darf sie der aktiven Kunstausübung vielleicht als eine passive Kunstbeteiligung gegenüberstellen. Dieses Gesamtgebiet des Kunstbeschauers ergibt in seiner geschichtlichen Abfolge ein Tatsachenmaterial, das wertvolle Dinge zutage fördert, die dem Verständnis und Begreifen der Kunst selbst und ihrer wandelbaren Geschicke überaus nützlich sein können. Je nach der zeitlichen Einstellung nämlich hat man die Wesenswerte der Kunst verschieden beurteilt. Es ist offensichtlich, welch dankbare Ergebnisse und Aufschlüsse ein Vergleich dieses Wandels von Meinungen und Anschauungen mit den an sich doch immer gleichbleibenden Kunstwerken bringen kann. Es scheint, daß diesem Meinungswandel dasselbe innere Gesetz zugrunde liegt als der Entwicklung der Kunst selbst. Die Kunstwissenschaft sieht hier allmählich das Feld ihrer Disziplin sich erweitern, und es ist das Verdienst Strzygowskis, daß er neben der exakten „Sachforschung" für die Kunstwissenschaft die „Beschauerforschung" gefordert hat.

Wir wenden uns mit unseren heutigen Betrach-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS PURRMANN. SÜDLICHE LANDSCHAFT

Sonderschau der Berliner Sezession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS PURRMANN. SÜDLICHER HAFEN

Sonderschau der Berliner Sezession

tungen dem Ablauf des Sammelwesens und des Kunstbeschauens der letzten Jahrzehnte zu, um daraus Schlüsse zu ziehen für die Entwicklung des Kunstsammelns und seiner Neigungen in der nächsten Zeit.

Aus dem Überblick des Sammel- und Kunstbetriebs lassen sich vorherrschende Züge feststellen, die das Wesen des Kunstsammelns ausmachen, und diesem Wesen des Kunstsammelns ist das Wesen der gleichzeitig geschaffenen Kunst verwandt. Aus der heutigen Gegenwartskunst wollen wir deshalb versuchen, eine Prognose zu stellen für die Neigung und Richtung des heutigen und kommenden Sammelwesens. So geläufig uns die Entwicklung der Künste in den letzten Jahrzehnten von Romantik und Klassizismus des beginnenden 19. Jahrhunderts über das l'art pour l'art des Impressionismus und die in ihren Extremen an demonstrative und tendenziöse Literatur grenzende Ausdruckskunst bis zu der heute wieder angestrebten „Sachlichkeit" ist, so wenig bekannt und auffällig geworden sind selbst manchem Beteiligten die geistigen Grundlagen des Kunstverbrauchs und -sammelns, des Kunstbetriebs dieser Zeit. Eine Erscheinung, die nicht anders als die Kunst selbst ihre Wurzel in der Entwicklung des Geistes hat und die diese Entwicklung mit derselben Deutlichkeit aufzeigt, ist völlig unbeachtet geblieben, wenn man von den gelegentlichen Protesten gegen veralteten Museumsbetrieb absieht.

Der Kunstbetrieb des 18. Jahrhunderts blieb

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE. VILLA ROMANA

Sonderschau der Berliner Sezession

länger und andauernder wirksam, als sich die Kunst selbst in den Formen des Dixhuitième zu halten vermochte. Das mag darin begründet sein, daß die Künste seinerzeit noch ein isoliertes Sonderdasein führten, während das Kunstsammeln um die Wende des Jahrhunderts sich von einer Angelegenheit des Adels zu einer Sache des Bürgertums entfaltete. Diese Entfaltung und Verbreiterung heftete sich notwendigerweise an das frühere Vorbild, und deshalb mußte sie starrer und konservativer in seiner Form bleiben. Daraus erklärt es sich auch, daß die Kunst noch im Anfang des 19. Jahrhunderts ausschließlich als eine ideale Bildungsangelegenheit angesehen wurde; daß man aus ihr entweder verstandesmäßig „klassische" Schönheitsgesetze oder Bildungsideale ableitete oder aber sie zum Gegenstand wohlgefälligen, musischen Behagens machte. Vielleicht ist es auch der Vorherrschaft der Literatur unter den Künsten zuzuschreiben,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF RÖHRICHT. HAFEN VON GÖTEBORG. AQUARELL

Sonderschau der Berliner Sezession

daß das Interesse an der Kunst vorwiegend literarisch, allein dem Gegenstand gewidmet war, wie es andererseits wohl der der Aufklärung folgende Materialismus ist, der die historisierende, wissenschaftliche Richtung des Kunstbeschauens zur Folge hatte.

Die „Kunst- und Raritätenkammern", die erlesene Kunstwerke unmittelbar mit den merkwürdigsten, der Kunst fernliegenden Seltenheiten vereinigten, wurden wohl allmählich geschieden nach Kunst- und Naturalien-Sammlungen, aber die Kunst galt doch vorwiegend noch als eine „Rarität", allenfalls als eine „Kuriosität". Offenbar war die Verallgemeinerung, die „Verbürgerlichung" der einst fürstlichen Kunstfreude noch zu jung, um auf breiter Basis dem eigentlichen Wesen der Kunst gerecht zu werden. Überdies war selbst das fürstliche Vorbild einstiger Kunstpflege und -förderung durchaus nicht immer dem inneren Wesen der Kunst sinngemäß gewesen. Jedenfalls ergibt die Sammlergeschichte des vorigen Jahrhunderts gerade kein erfreuliches Zeichen von innerer Verbundenheit der Sammler und Förderer mit den Bestrebungen der Kunst. Gewiß wird eine lebendige Teilnahme des Kunstförderers und -liebhabers immer ein ersehnter Idealzustand bleiben, denn sonst würde man heute am Kunstmarkt nicht immer noch den sinnlosesten Ereignissen von Kunstpflege und -bewertung begegnen. Indessen glauben wir, daß wir hier zwangsläufig eine Besinnung und entsprechende Wandlung feststellen können, wenn wir die Entwicklung der positiven Seite des Kunstsammelns im 19. Jahrhundert verfolgen.

Die Impressionisten stießen zu ihrer Zeit noch auf allgemeinen Widerstand, wenn sie ihre Ar-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WOLF RÖHRICHT. SCHREIBERHAU IM WINTER. AQUARELL

Sonderschau der Berliner Sezession

beiten der öffentlichen Meinung darboten. Man sah eben nur die neue Form und drang nicht durch auf den künstlerischen Gehalt, so daß das Wesen dieser Kunst nicht erschöpfend gewertet wurde. Mit dem Impressionismus aber wurde erst der wahre Kunstsammler geboren. Seitdem sehen wir ihn neben den Raritätensammlern zunehmen an Einsicht, Zahl und Einfluß. Hiermit hängt es vielleicht zusammen, daß Paris der Hauptplatz dieses Kunstmarktes wurde. Der Impressionismus setzte sich hier, allerdings bezeichnenderweise entgegen der offiziellen, wissenschaftlichen Meinung im freien, beweglicheren Leben, zuerst durch. Nicht die Wissenschaft oder ihre Vertreter vollzogen den entscheidenden Schritt, sondern der freie Kunstmarkt, das private Sammelwesen. Allerdings spielte hierbei der allmählich folgerichtig sich einstellende wirtschaftliche Faktor eine entscheidende Rolle, und die Kunst wurde, anstatt wie vorher Rarität zu sein, jetzt Gegenstand wirtschaftlicher Spekulationen. Immer noch war das Eindringen der Sammler und Beschauer in das innere Wesen der Kunst, abgesehen von wenigen Ausnahmen, sehr oberflächlich und abhängig von gewissen gewohnten und vertrauten Formen. Noch von van Gogh wissen wir, daß er als Kunsthändler wegen seiner Aufrichtigkeit auf Widerstand stieß und daß später seine Kunst, die doch derselben Aufrichtigkeit und künstlerischen Empfindsamkeit entsprang, zu seinen Lebzeiten überhaupt abgelehnt wurde. Der weitere Ablauf der Einstellung zu den Arbeiten van Goghs bis zu den jüngsten Fälschungen gibt uns ein klassisches Beispiel für Sinn und Widersinn in der Kunstpflege. Er zeigt besonders deutlich, wie spärlich noch um die Wende

(Fortsetzung S. 294)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE. OH IHR KLEINGLÄUBIGEN!

Glasgemälde für das neue evangelische Krankenhaus Schmargendorf
Ausführung: Puhl & Wagner, G. Heinersdorff. — Sonderschau der Berliner Sezession

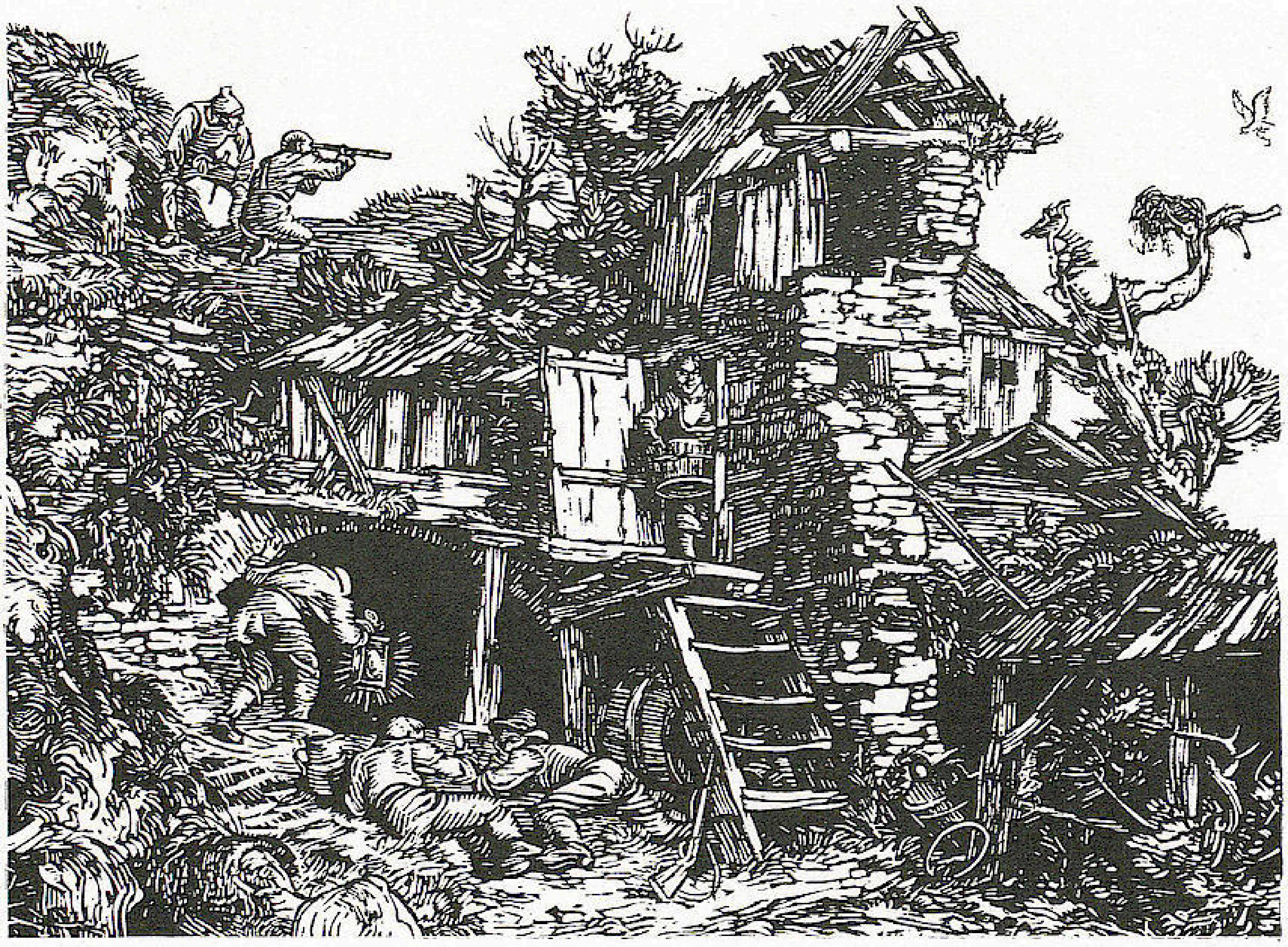
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SWITBERT LOBISSER. MADONNA

SWITBERT LOBISSER

Die Holzschnitte des Pater Lobisser zeigen ganz ungewöhnliche Harmonie von Technik und Gehalt. Leicht und locker ist das Gefüge der geschnittenen Linien. Die sichere Beziehung zwischen Dunkel und Hell lockt und führt das betrachtende Auge. Dem ernsten Schwarz aber seiner Holzschnitte und ihrem fröhlichen Lichtspiel darin entspricht der Gehalt. Tiefe Religiosität, gepaart mit fröhlichem Blick, in Natur und Menschen. Viele biblische Themen hat Lobisser behandelt, auch Legenden, Träume, Idyllen, Allegorien, Landschaften und Bildnisse. Ein großes Gesichtsfeld erfüllt ihn innen und außen.
Unter den religiösen Malern und Zeichnern der Gegenwart nimmt Lobisser eine Ausnahmestellung ein, weil er nichts geben will, was er nicht ganz besitzt, weil er nichts forciert, vielmehr immer wahr und einfach bleibt, freilich aus einem Gefühlsreichtum, der nicht erst zu suchen hat nach Motiven und Worten.
Er ist ein großer Könner geworden aus großer Begabung und aus immer voller Hingabe an die Sache und an sein künstlerisches Ingenium. Echt ist seine Religiosität und ganz benachbart wirklicher Freude am Göttlichen wie Menschlichen. —
Nur einige Worte zu den Holzschnitten, die wir aus seinem schon zweiundneunzig Nummern zählenden Werke hier sehr verkleinert abbilden. „Der Gang Mariens übers Gebirge“: Ernst und sicheren Schrittes hat Maria gerade die Höhe erreicht. Edel zeichnet sich die Gestalt vor reiner Luft. Die ganze Kreatur, Mensch und Tier lugen, lusen und lauschen. Der Holzfäller sinkt in die Knie und Gems und Hase und Vögel kommen bewundernd herbei. Unwirtlich ist alles, aber alles wird feierlich und wie Überwindung von Leid. „Das Räubernest“: An wildem Berghang eine Spelunke, die vortrefflich spitzbübischer Strategik dient. Droben spähen sie in die Weite, unten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SWITBERT LOBISSER. DAS RÄUBERNEST. AUSSCHNITT

fiedelt einer der Mutter Gottes sein Lied, dort raufen sich einige um Gestohlenes. Andere rauchen, spielen, führen den Haushalt, während oben links Einer das Weite sucht. Immer geht das künstlerische Spiel der Lineatur Hand in Hand mit dem Gehalt des Bildes. Hier ist alles Humor.

„Ruhe auf der Flucht": In einem urwäldlerischen Dickicht hat die heilige Familie bei verstecktem Wasser ein Stück Wiese gefunden. Die heilige Mutter hat ihr Kind auf Kissen gelegt. Vater Joseph schläft schon. Der müde Gaul erfrischt sich am Wasser. Man möchte bei Lobissers Waldkomposition oft an Saverys sumpfige Dickichte denken oder an Bresdins' verträumte Wälder oder an Rembrandt oder Elsheimer oder Altdorfer, den ersten Maler des deutschen Waldes. Alles spielt ins Geheimnisvolle. Diese Komposition aber geht ganz ins Große und der Blick ins Sonnige aus dem Waldwinkel heraus zerreißt nicht; stimmt vielmehr alles ins Zuversichtliche um.

„Porträt Eva Bleymaier": Auch hier hat der Künstler seine ganz eigne sonnige Welt zu einer Symphonie gemacht. In heiterem Lichte steht die schlichte Gestalt, innerlich belebt fast wie ein Bildnis der Kunstanschauung des frommen, fröhlichen Künstlers selbst.

Es ist überflüssig, vor Blättern von solch starker persönlicher Harmonie des langen und breiten vom Kompositionellen, vom Reichtum im Einzelnen zu sprechen. Wer sich nur führen läßt, vom Großen ins Einzelne, vom Einzelnen in den großen Sinn des Ganzen, dem sagen die Augen Tag für Tag noch etwas dazu.

Pater Lobisser hat bereits die Fünfziger überschritten. Er ist ein echter Sohn Kärntens. Ist in Teiffen am 23. März 1878 geboren. Seine Mutter hat ihm früh Baum und Strauch, Vögel und Blumen der Heimat vertraut gemacht. Schon auf dem Gymnasium hatte er als Zeichner Aufsehen und Erfolg; doch so sicher seine Berufung zum Künstler zu erkennen war, er nahm doch das Ordenskleid des hl. Benedikt und wurde 1903 Priester. 1904—1908 ist er auf der Wiener Akademie, um Zeichenlehrer am Stiftsgymnasium St. Paul in Kärnten zu werden, dann kam der Krieg. Da mußte Lobisser den Verwalter und Hüter der stiftlichen Forste machen und wer sähe nicht seinen Holzschnitten an, daß ihm die schwere Auf-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SWITBERT LOBISSER. MARIÄ GANG ÜBERS GEBIRGE

gabe keine Plage war, daß auch unter Künstlern kaum ein noch größerer Freund und Kenner tiefer Forste zu finden ist wie Pater Lobisser? Sobald ihn die Büroarbeit frei ließ, streifte er mit schwerem Malzeug in den Wäldern umher und so manches Bild mag damals schon in seinem Geiste entstanden sein. —

Neben seiner Graphik sind eine Reihe großer Gemälde entstanden, meist Wandbilder. Der ganze Schaffensbereich unseres Künstlers gewährt Einblick in den gesegneten Kreis um St. Paul in Kärnten, wo noch jeder Geistige, Fürstbischof, Priester, Dichter und Arzt die Verpflichtung zu fühlen scheint, den begnadeten Künstler seines Landes mit würdigen Aufgaben zu betrauen. So schmückte Lobisser Häuser und Räume nicht nur in St. Paul, auch in Spittal, Möllbrüken, Gastein, Klagenfurt mit Fresken. Ein vorbildlicher Kulturkreis, wohl einzig, so viel mir wenigstens bekannt, im gegenwärtigen armen Österreich und Deutschland.

Erstaunlich schnell hat sich der Künstler an den besten alten Meisterholzschnitten, die sein Stift seit alten Zeiten bewahrt, eine Technik angeeignet, die ganz seiner innerlichen Art entspricht. Auch hier ist er Einer, der sich mit Holz und Messer so vertraut gemacht, daß er erscheint wie ein geborener Meister. Und das ganze große Werk an Gemälden, Holzschnitten, auch Holzplastiken, ist wenigen freien Stunden abgerungen. Aber keinem Werke ist etwas wie Last anzusehen, alles ist frei und glücklich, reif und harmonisch, ist Gabe aus erster Hand und geschaffen aus tiefstem Gefühl.

E. W. Bredt

SWITBERT LOBISSER. EVA BLEYMAIER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SACHLICHES KUNSTSAMMELN

(Fortsetzung von Seite 289)

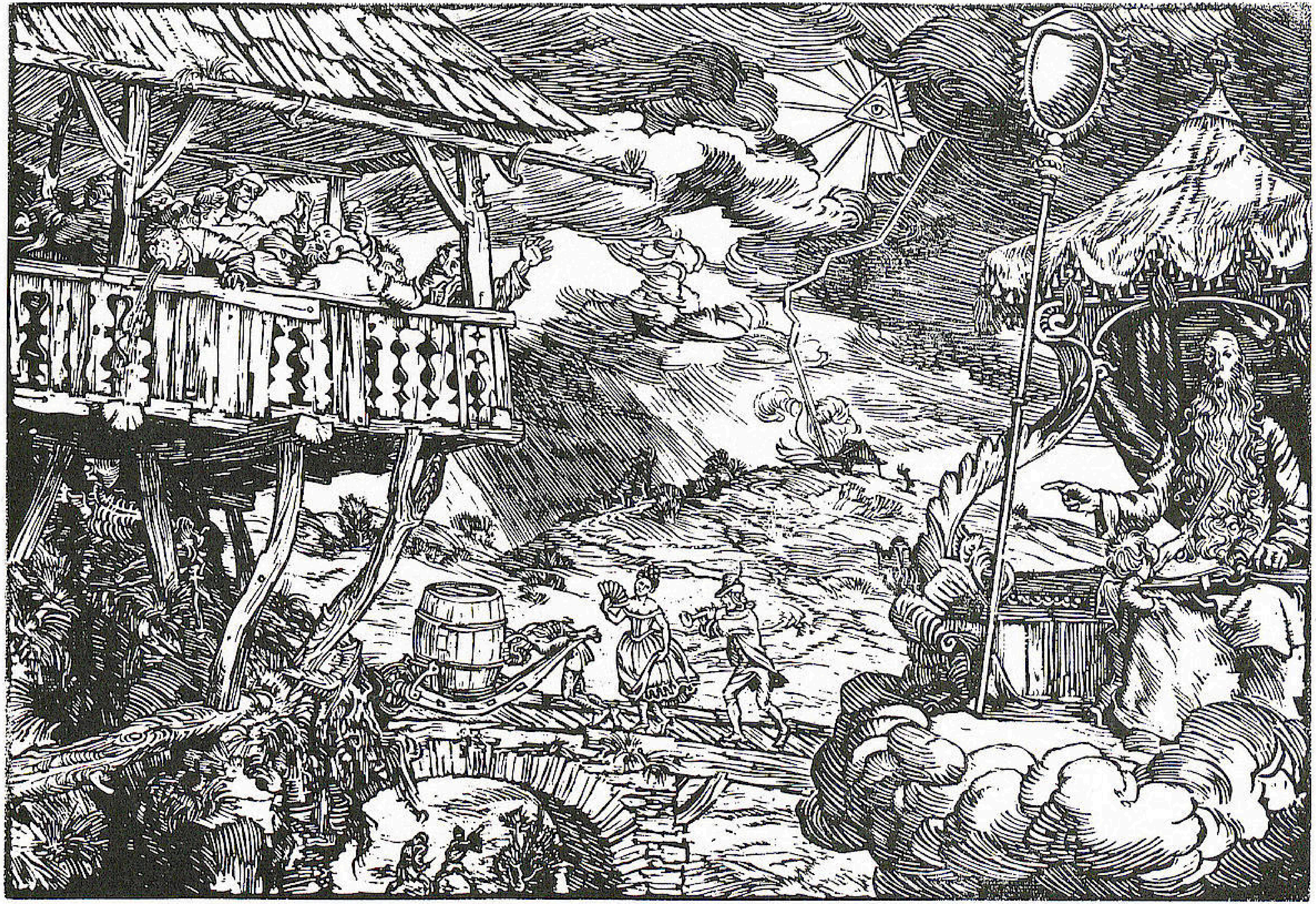
des Jahrhunderts eine allgemeine Erkenntnis der künstlerischen Werte ist. Hinsichtlich der Fälschungen sind diese an sich für unsere Überlegungen weniger bedeutungsvoll, als die erschütternde Tatsache, daß geringwürdige Bilder und Machwerke in sonst erstklassige Sammlungen aufgenommen werden, nicht weil sie wesentlich gut sind, sondern weil sie den Namen irgendeines anerkannten Künstlers tragen. Überhaupt wäre das ganze unerfreuliche Kapitel der „Fälschungen" gegenstandslos, wenn der Sammler sich ernstlich um das Wesen der Kunst, um die künstlerischen Werte kümmern würde, wenn er sammeln würde nicht aus Bildungssnobbismus oder Aufmachungs- und Repräsentationsverpflichtung, nicht aus Spekulationslust, sondern aus innerer Verbundenheit mit den künstlerischen Bestrebungen. Seine Sammlung würde dann tatsächlich ein persönliches Bekenntnis darstellen und ganz dem Niveau seiner persönlichen Geisteseinstellung entsprechen. Und, was als Resultat unserer Beobachtungen wohl am wichtigsten ist, auf lange Sicht und auf die unerbittliche auslesende Sichtung durch die Zeit bedacht, wird die frühzeitige Erkenntnis des künstlerischen Werts und eine dieser entsprechende Auswirkung der Sammlerneigungen auch mit der Hebung des materiellen Werts der Sammelobjekte übereinstimmen.

Wenn wir oben für die Kunstübung unserer Zeit von einer „Sachlichkeit" sprachen, so meinen wir damit nicht ein Primat der sogenannten „Neuen Sachlichkeit", sondern eine allgemeine Rückkehr zu der Sache der bildenden Kunst. Das heißt, nach den Formauseinandersetzungen wird sich die Neigung der modernen Kunst den sogenannten Bedeutungswerten, neben dem Gegenstand in erster Linie dem künstlerischen Gehalt zuwenden. Was sonst der Eigenart und Größe einer Einzelperson vorbehalten bleibt, eine „Sachlichkeit" (nicht aber eine literarische oder vom Gegenstand abhängige), das strebt heute auf breiter Grundlage die Allgemeinheit an. Und diese Sachlichkeit dem Wesen der bildenden Kunst gegenüber wird voraussichtlich das Sammeln und die Kunstpflege der nächsten Zeit bestimmen. Das heißt, trotz der vielleicht wirtschaftlichen Übermacht einzelner Gruppen und Tendenzen von Betriebsamkeit, trotz Zufallserscheinungen und zeitlicher Einseitigkeit von Angebot oder Nachfrage wird aller Voraussicht nach stärker denn je das Wesen der bildenden Kunst die Grundlage allen Sammeleifers und jeden ideellen, wie materiellen Sammelerfolges bilden.

Mit einiger Sicherheit läßt sich daraus als konkrete Wahrnehmung schließen, daß der gewalttätige Sammlerfanatismus, der an technischen oder anderen Zufälligkeiten Gefallen findet, eine allgemein bedeutungslose Einzelerscheinung sein wird. Er wird seinen Einfluß auf die Kunstbeurteilung und damit auf die Preisgestaltung mehr und mehr verlieren. Es wird sich auch die Nachfrage nicht so sehr auf Seltenheit, Einzigartigkeit, Alter, Schule und Richtung spezialisieren als vielmehr auf eine Steigerung der künstlerischen Qualitätsansprüche. Wenn je die Mittelqualität des Sammelgegenstands seine Anerkennung und Wertsteigerung gefährdete, so wird sich die nächste Zeit ganz besonders auf die erstrangigen Objekte konzentrieren. In Verbindung mit dieser „Sachlichkeit" des Kunstsammelns wird sich die heutige und künftige Kunstpflege auch nicht der materiellen Seite dieser Sache entziehen können. Unsere Zeit ist zu rationell und zu wenig romantisch oder gefühlsselig, um die wirtschaftliche Seite des Kunstsammelns immer noch unter der schönen Geste des wohltätigen oder schöngeistigen Mäzens zu verbergen. Ganz bewußt wird das Kunstsammeln auch als eine Spekulation betrieben werden, aber die materielle Wertgrundlage wird allein nach der künstlerischen Qualität gemessen werden.

Wie schon oben angedeutet, werden persönliche Liebhabereien, formale und historische Bevorzugungen, überhaupt das Sammeln nach sensationellen, aber äußerlichen Eigenschaften bei allgemeingültiger Beurteilung und Bewertung

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



SWITBERT LOBISSER. DER WELTSPIEGEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

SWITBERT LOBISSER. RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

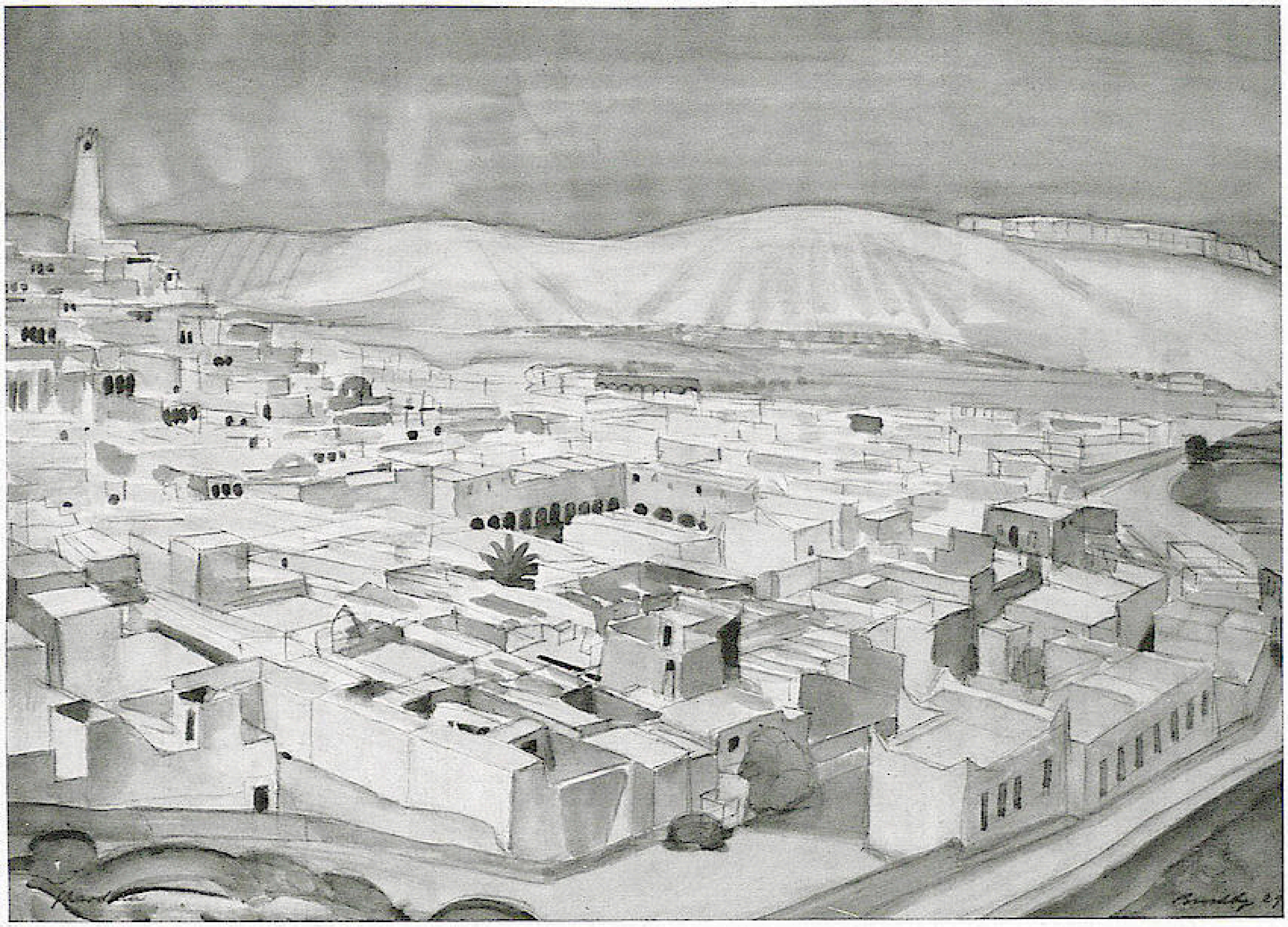
immer wieder dem sachlichen Befund der Wesenswerte unterworfen sein. Aus diesem Grunde wird man wohl auch allmählich von der unbegründeten und übertriebenen Ehrfurcht vor aller alten Kunst, nur weil sie so und so alt und nicht weil sie wesentlich gut ist, abweichen. Das ist im wesentlichen eine Folge der Einstellung auf die künstlerische Qualität anstatt auf Seltenheit und Alter und schließlich auch von verbreitertem Kunstinteresse. Denn folgerichtig kann eine wirklich innerlich beteiligte Kunstfreude doch nur an der gegenwärtigen Kunst beginnen, weil sie bei dieser sich nicht durch die historischen Begleiterscheinungen zurücktasten braucht. Allerdings wird diese Einsicht vom Qualität-Sammeln nicht umhin können, eine anspruchsvolle Auslese vorzunehmen. Wenn überhaupt heute die freie Kunst, das Tafelbild, noch Daseinsrecht hat, dann nur in erstklassiger Qualität. Die „Sachlichkeit" erhöht unsere Ansprüche, sie stellt aber auch gesteigerte Forderungen an die Kunstausübung selbst.

F. C. Valentien

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. BUCHTY. NOMADENLAGER IN DER OASE (GHARDAJA)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. BUCHTY. WÜSTENSTADT

DER MALER BUCHTY

Es liegt Jahre zurück. Da sehe ich in dem Atelier eines Malers Bilder, die nichts von Grau und trüber Hoffnungslosigkeit haben, die aufschreien in Farbenglut und mit heißem Atem verkünden: die Welt ist nicht Enge, die Welt ist Weite, und das Leben ist Farbe und warmes Leuchten! Farbe auf dem Steine und Farbe in der Luft, Farbe auf dem Blatte und Farbe auf dem Stamme, der der Erde entwächst. Und die Bilder, die so zu mir sprechen, ich sage es nochmals: in diesen grautrüben Jahren so zu mir sprechen, sind Bilder vom Berchtesgadener Land, Bilder von Blumen und Gartenstücken, von rheinischem Industrieland, aus dem der Atem der harten Arbeit weht, und der Mann, der sie geschaffen hat, ist ein Sohn dieses rheinischen Landes: Josef Buchty. Aber obschon ich Blatt auf Blatt aus seinem heimischen Boden sehe und ebenso Blatt auf Blatt von dem Boden der gewählten zweiten Heimat des altbayerischen Landes, fühle ich, daß dieser Mann und das Schauen dieser Augen nicht an Grenzen gebunden, sondern von der Natur gerufen ist, zu verkünden, daß die Welt und das Leben ringsum Farbe und Leuchten ist. Und zu gleicher Zeit, ohne Denken, nur aus dem Impuls der Minute geboren, springt der Gedanke in mir auf: wenn dieser Mann einmal Farbe sehen könnte, Farbe ohne Ende und tiefe Unendlichkeit! Und wenige Zeit danach tragen mir Freunde das Wort zu: Buchty ist auf ein halbes Jahr nach Afrika gegangen.

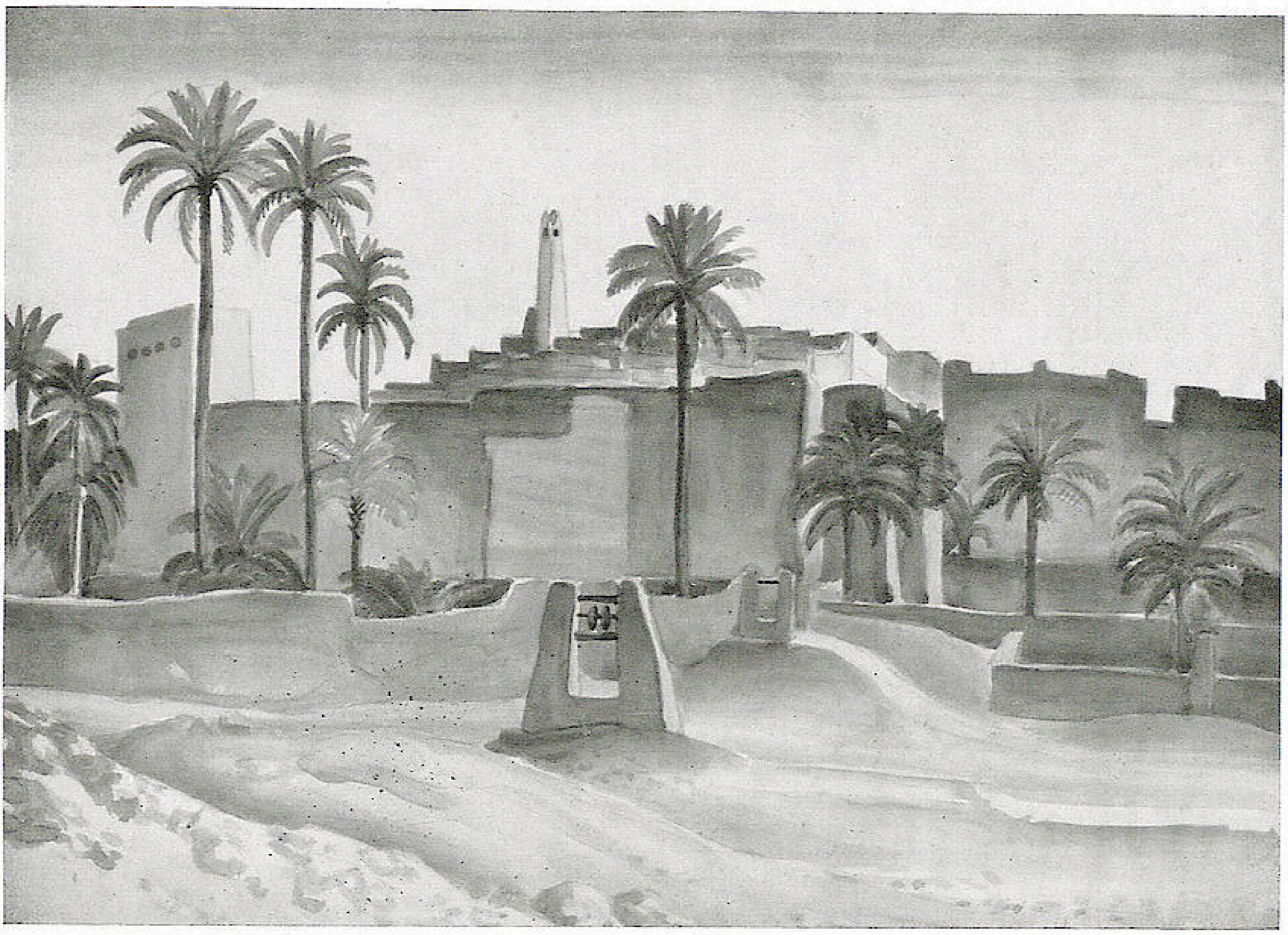
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. BUCHTY. MARKTPLATZ IN GHARDAIA

Nun stehe ich wieder in seinem Atelier. Aber vor mir stehen Bilder von einem Lande, von dem ich nichts oder so wenig wie nichts weiß, aber ich spüre: es geht gar nicht um dieses Land, um diesen einen Ausschnitt aus der Welt und diesen kleinen Teil des großen rauschenden Lebens, sondern einzig und alleine darum, daß hier ein Mensch, ein Künstler, verkündet und bekundet, wie groß, wie liebeerfüllt und farbenselig die Welt und die Schöpfung im Kleinsten wie im Größten sei. Ich sehe Bild auf Bild, kleine Ausschnitte und Räume, die ohne Grenzen zu sein scheinen, Häuser und Häusergruppen, die wirken, als wären sie unwandelbar in ihrer Form, und wiederum eine Natur, die sich stündlich unter dem heißen Atem des Himmels dieser Zonen zu wandeln scheint. Ich sehe Bilder von Menschen, in deren Blick das Leid der Jahrtausende aufgefangen und festgehalten zu sein scheint, und Farben der Gewänder, die diesen Augen zum Trotz zu sprechen scheinen, daß die Sonne über das Leid von Jahrmillionen hinüberleuchtet und wieder Leuchten schafft. Alles Wandelhafte und alles Unwandelbare steht aus diesen Bildern auf, von denen wir hier einen Teil, einen nach Zahl und Aussage winzigen Teil vor uns sehen. Aber wiederum ist der Teil groß genug, um erkennen zu lassen, daß es für einen Künstlermenschen, für ein Künstlerauge und für die nachbildende Hand keine Grenzen gibt, daß nahe Heimat und ferne Welt Schöpfungen eines Schöpfers sind, und daß das Menschenauge jedes Menschen jedes Landes in gleicher Tiefe und gleicher Stärke der Brunnen von Leid und Freude ist. Buchty hat dieses afrikanische Land gesehen und wird andere und neue Länder sehen, wird die Heimat und die gewählte Heimat im bayerischen Lande wieder schauen und steigend mit den steigenden Jahren des Lebens in seiner Sprache aussprechen, daß über dieser Welt und diesem Leben das Leuchten steht!

Arthur Hertz, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



J. BUCHTY. OASE MIT BRUNNEN (GHARDAIA)

ÜBER EIN NEUES VERFAHREN DER FRESKOMALEREI

Bei Würthle in Wien sprach der Salzburger Maler Alb. Urban über seine höchst bedeutungsvolle Erfindung, Fresken im Atelier auf Platten zu malen, die dann an der Wand, auch an Beton und sogar an Gewölben befestigt werden. Natürlich können sie auch beliebig verschickt, also auf Bestellung von auswärts ausgeführt werden. Eine vorläufige Ziegelunterlage saugt die Farbe ein, bindet und verankert sie tief unter der körnig-rauhen Oberfläche. Dieses Eintrocknen dauert etwa zwei Monate. Die Fugen sind nicht sichtbar. Haltbarkeit der Farben gegen alle Witterungseinflüsse ist durchprobiert. Die Kosten sind nicht höher als von Malerei auf Leinwand. Die Künstler aller Länder sind nun aufgerufen, von der neuen Erfindung Gebrauch zu machen, wozu ihnen freilich die Architekten Gelegenheit geben müssen. Eine Edelputzfirma in Grödig bei Salzburg hat die Herstellung und den Vertrieb übernommen. Dort stehen auch Ateliers bereit. Fertige Arbeiten werden im August d. J. im Schauspielhause ausgestellt.

Fragt sich nur, ob unsere raschlebige Zeit und die hastige Entwicklung der Malerei damit wird etwas anfangen können. Was nützt es, Fresken für die Ewigkeit herstellen, wenn sie nicht Ewigkeitswert haben? Wenn der Besitzer nach 10 Jahren verzweifelt die Hände ringt und das Werk am Ende doch abschlagen läßt, wie es z. B. mit den Fresken der neuen Universität in Zürich geschehen ist . . . Die alte Mahnung spricht daraus, die am eindringlichsten Ägypten predigt: Kunst braucht Zeit. In den „Betrieb" gestellt, in ein amerikanisches Tempo, kann sie ihre Probleme nicht zur Reife entwickeln. Vielleicht, daß hier einmal das Material zur Besinnung zwingt! F. O.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PER KROGH. NATUR

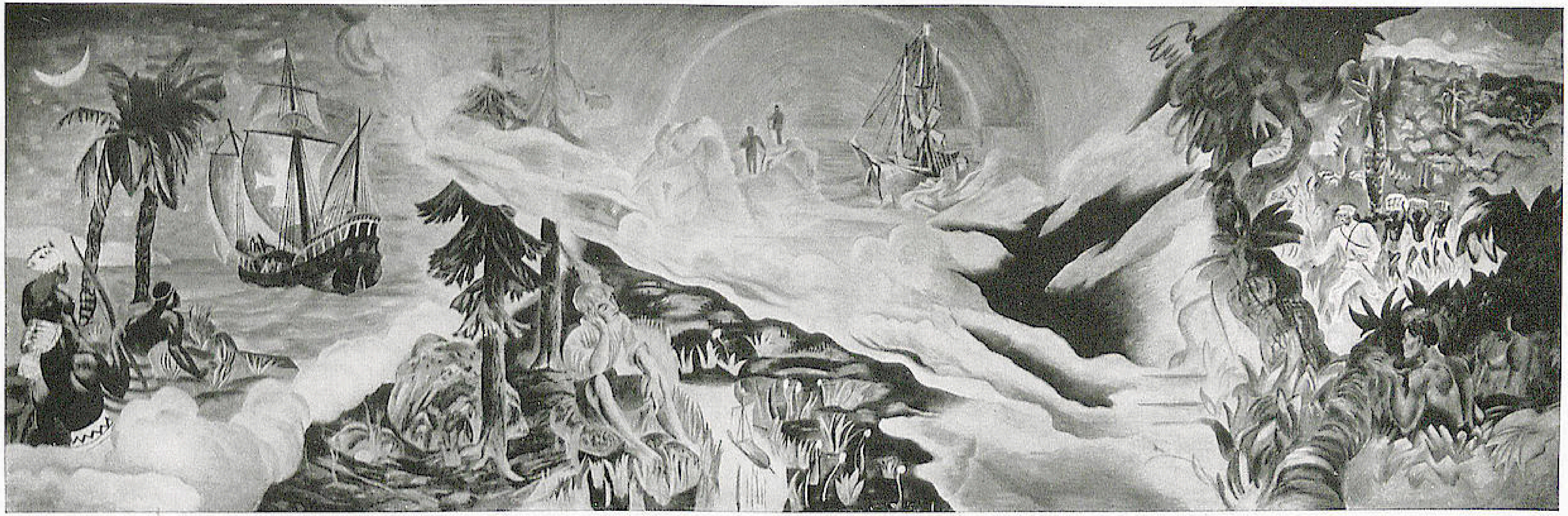
MODERNE NORWEGISCHE MONUMENTALMALEREI

Während des 19. Jahrhunderts — von dem Jakob Burckhardt einmal mit Recht sagte, es habe die Stilentwicklung vergangener Jahrhunderte repetieren müssen, mangelte es ebenso an eigenschöpferischer Fähigkeit für architektonische Aufgaben wie an Monumentalitätsgefühl bei dekorativer Ausschmückung von Innenräumen. Als Wandbild, Teppich, Glasfenster oder Mosaik fügte sich das Bild einst im Mittelatter noch jener künstlerischen Einheit des Sakralbaus organisch ein, sozusagen als dekorative Funktion der Gesamtwirkung. Aber seit der Renaissance löste sich die Malerei mehr und mehr aus diesem Zusammenhang heraus und machte ihre Eigenbedeutsamkeit geltend, die in der Isolierung ihres gegenständlichen Inhalts sowie in der Rahmung ihrer formalen Erscheinung sich nachdrücklich bekundete. Die Bemalung einer Wand erfordert künstlerisch zweierlei: die klare Erkenntnis ihres Zweckes innerhalb der architektonischen Umgebung und dann das künstlerische Empfinden für ihre sinnbildliche Ausschmückung. Denn das für die Fläche gedachte Wandgemälde soll — dem Auge zu Liebe — diese Leere sowohl füllen als schmücken, aber auch gliedern; es hat innerhalb der Raumwirkung eine bald ornamentale, bald dekorative, aber wohl stets gleichzeitig tektonische Funktion.

Wechselbeziehungen zwischen deutscher und norwegischer Malerei bestanden schon zur Zeit J. C. Dahls, der von C. D. Friedrichs Naturstudien angeregt wurde, bis zu Edward Munchs unverkennbarer Einwirkung auf das deutsche Kunstschaffen. Um die Jahrhundertwende, als der europäische Geist auf der ganzen Linie gegen den Naturalismus revoltierte, erwachte auch in Norwegen die Monumentalmalerei, und so entstanden Vigelands präraffaelitisch gesinnte Wandbilder in der Valerengenskirche zu Oslo (1904 bis 1909), Peterssens problematische Himmelfahrtsdarstellung in der Ullernkirche daselbst (1908—1909) und Munthes mittelalterlich strenge Monumentalgemälde in der Hakonshalle zu Bergen (1911). Edward Munch wagte in seinen Aulabildern (1910—15), über die Erfüllung des gegebenen Zwecks hinaus, die eigene Persönlichkeit sowie den Geist der Zeit kühn zum Ausdruck zu bringen. Im letzten Dezennium nun ist die norwegische Malerei um einige, auch für den europäischen Standpunkt beachtenswerte Monumentalleistungen bereichert worden; drei Künstler haben sich darum verdient gemacht: Revold, Krogh und Rolfsen.

Axel Revold dekorierte in der Bergener Börse die zehn hohen Wandfelder der kreuzgewölbten Haupthalle, die von Pfeilern und Bogen gerahmt sind. Wegen sechs freistehender Säulen mußte mit Nahsicht gerechnet werden. Sowohl durch die überbrückenden Ornamentbogen, als auch durch ihre motivischen und formalen Beziehun-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AXEL REVOLD. GEOGRAPHIE (oben). ALF ROLFSEN. GESCHICHTE (unten)

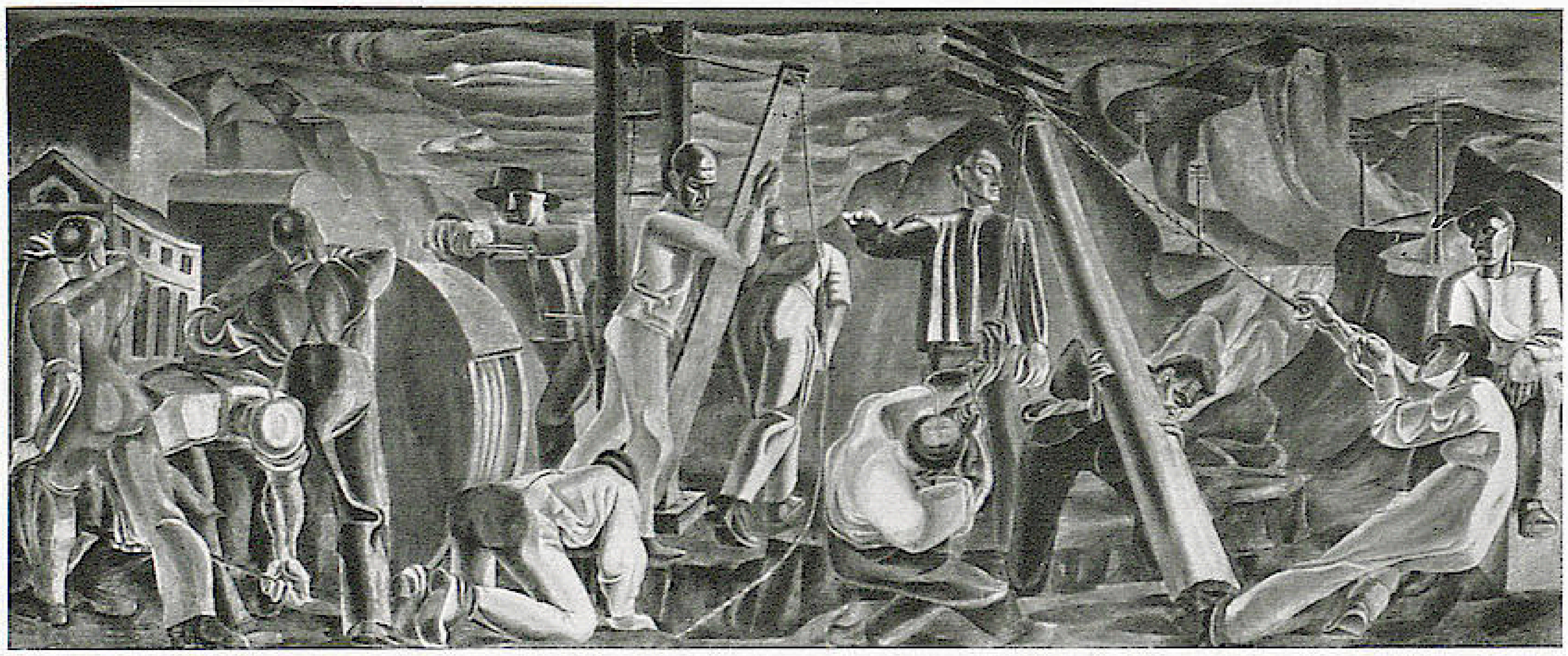
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AXEL REVOLD. LOFOTENFISCHER. DETAIL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HUGO LOUS MOHR. GETREIDEERNTE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALF ROLFSEN. ARBEITER BEIM BAU EINES TELEGRAPHENNETZES UND KABELLEGEN

Mittelstück aus dem dreiteiligen Wandgemälde im Telegraphengebäude zu Oslo. Unten: linkes Seitenstück

gen zueinander erscheinen die Bilder, trotz der Einschnitte, innerlich verbunden. Im Gesamtwerk spiegelt sich das Handelsleben Norwegens. Alle Vorgänge sind vogelperspektivisch gesehen und triangulär aufgebaut, wobei die stilisierten Gestalten energisch bewegt erscheinen. Wenn auch unbeschadet des mangelnden Horizontes Raumtiefe vorhanden ist, so bestimmen doch die Vertikalen den Monumentaleindruck. Sämtliche Gemälde wurden in Freskotechnik ausgeführt, die Revold in Italien lernte und erfahrungsgemäß fortentwickelte. Dabei machten sich in der Gestaltungsweise des Künstlers kubische Einflüsse geltend.

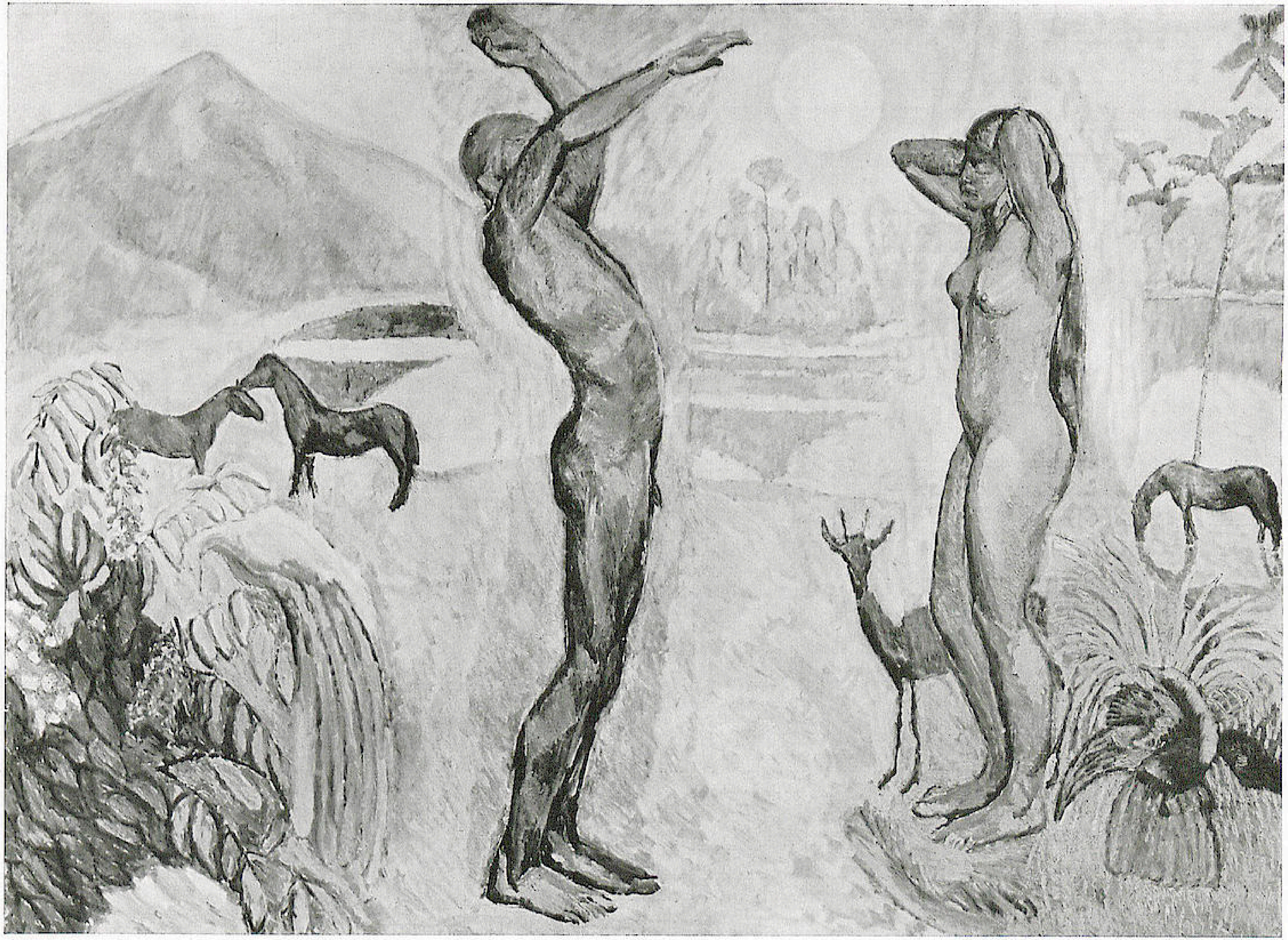
Auch um die Ausschmückung der Herlebsschule in Oslo hat Revold sich verdient gemacht. Von ihm gibt es daselbst ein (mit den ebengenannten Werken verglichen) allerdings etwas schwächeres Wandgemälde, das Sinnbild der „Geographie", verkörpert durch einen halb in sich versunkenen, halb ausspähenden Knaben, der auf märchenhaftem Eiland sitzt, während ferne Traumbilder von tropischer und polarer Landschaft die jugendliche Entdeckerfreude wecken.

Im gleichen Gebäude befinden sich Fresken Per Kroghs, der von Revolds Technik beeinflußt wurde. Er nimmt das Kleintierleben an einem Baumstumpf scharf unter die Lupe, das so in vielfacher Vergrößerung recht wunderlich sich ausnimmt. — Ein bedeutsamer Wurf gelang

ALF ROLFSEN. AUFBRECHENDE FISCHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kunst für Alle, Jahrg. 46, Heft 10, Juli 1931



HENRIK SÖRENSEN. ADAM UND EVA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AXEL REVOLD. FISCHEXPORT. FRESKO. BÖRSE, BERGEN

Per Krogh durch die Malereien in der Seemannsschule zu Ekeberg, wo die Bedingungen für seine künstlerische Aufgabe denkbar ungünstig waren. Es handelte sich darum, die durch breite Fensterausschnitte vielfach unterbrochene Wand eines Vortragssaales zu bemalen. Außerdem war ein langer tonnengewölbter stichkappengestörter Korridor zu dekorieren. Nur in den beiden Vestibülen, wo die Göttin der Schiffahrt und der Wechsel von Tag und Nacht sinnreich dargestellt wurden, hat Krogh die architektonischen Begrenzungen sich zunutze gemacht; andernorts verzichtete er überhaupt auf einen Rahmen. So kam ihm der glückliche Gedanke, die Sternbilder allegorisch zu veranschaulichen: die kosmische Wechselbeziehung der Elemente Wasser und Äther, deren winziger Spielball das Seemannsschicksal ist. Imposant wirkt die kühn mit den Wellen kämpfende Gestalt des Stieres (Taurus). Vollends entfesselt erscheinen die zerstörenden Naturgewalten in der Darstellung des Schiffbruchs.

Alf Rolfsen ist im Bunde der Dritte. Auch er war an der Ausschmückung der Herslebschule beteiligt und zwar mit einem Bild der „Geschichte“, das dem Gegenstück „Geographie“ von Revold kompositionell zweifellos überlegen ist. Männlicher Geist, verkörpert in plastischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AXEL REVOLD. LANDWIRTSCHAFT. FRESKO. BÖRSE, BERGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

energievollen Gestalten, belebt seine Kunst. Zum Motiv wählte er hier den Stapellauf des Osebergschiffes zur Wickingerzeit, aufgefaßt nicht als anekdotisches, sondern als prinzipielles Ereignis, sofern in ihm zugleich Ausgangspunkt und Zielrichtung der norwegischen Geschichte beschlossen liegen. Beim Wettbewerb um die Bilder in der Seemannsschule unterlag Rolfsen seinem Kollegen Per Krogh, obgleich auch seine Entwürfe der gestellten Aufgabe durchaus angemessen und würdig waren. Ihm wurde dann die Wanddekoration im Telegraphengebäude zu Oslo (1922) übertragen. Hier bemalte er die Hauptwand des Saales, ohne auf ihre durch Tür und Fenster gegebene tektonische Gliederung Rücksicht zu nehmen, indem er nur den oberen ungeteilten Wandstreifen mit einem friesartig wirkenden Triptychon schmückte. Die nur schwach gezogenen Grenzen zwischen jenen drei Szenen (Fischer, die nach Empfang einer Funkmeldung aufbrechen; Arbeiter beim Bau eines Telegraphennetzes und Kabellegen; Wachtleute, die forteilen um die durch Waldbrand bedrohte Drahtverbindung zu retten) werden durch den einheitlich durchgehenden Bewegungsimpuls der Handlung vollends verwischt, sodaß man — trotz gewagter Verkürzungen und einem spürbaren Mangel an Symmetrie — dennoch der überzeugenden Monumentalwirkung dieser Komposition sich nicht verschließen kann. Von Rolfsen stammen auch die Fresken im Sitzungssaal des Handwerks- und Industriegebäudes (1925), in denen er die Tätigkeit verschiedener Berufe veranschaulicht, womit ihm ein besonders glücklicher Wurf gelang. Auch dieser Zyklus zeigt unverkennbar, daß die wichtigsten Wirkungselemente der norwegischen Wandmalerei formale und nicht farbliche sind.

Daß die norwegische Monumentalmalerei durch die neueren Leistungen Revolds, Kroghs und Rolfsens auch außerhalb ihres Landes europäische Beachtung beansprucht und findet, ist durchaus erfreulich, für uns, sofern ihre Vorzüge ebenso wie ihre Mängel unser eigenes Schaffen befruchten könnten, und für die Künstler, weil das Auftreten einer so starken Monumentalgesinnung — im Gefolge reger zeitgemäßer Bautätigkeit — symptomatisch hindeutet auf eine stetige und zielbewußte Zusammenfassung aller nationalen Kräfte, also in diesem Fall auf einen verheißungsvoll beginnenden Auftieg Norwegens, wozu zwar kaum politische, wohl aber kulturelle und wirtschaftliche Voraussetzungen tatsächlich vorhanden sein dürften.

Helmuth Duve

NORWEGISCHE MALEREI IN DER WIENER SECESSION

Die norwegische Kunst mutet uns um so vertrauter an, als der Berühmteste dieser Schar am Werden des Expressionismus entscheidend mitgewirkt hat: Edvard Munch. Er hat jenes bei ihm Gespensterhaft-Geheimnisvolle in die Malerei der 90er Jahre hineingeworfen, wodurch sie den Impressionismus in sein Gegenspiel verwandelte. Wie Schottland und Westfalen ist ja Norwegen ein Land des „zweiten Gesichtes".

Dieses uns melancholisch berührende Ernste, Dunkle, Spröde also erfaßt uns zunächst mit unheimlicher Gewalt. Der Ernst der Einsamkeit wird noch gesteigert durch die hohe Erlebniskraft der Künstler. Wie sich in ihrem Sommer jäher Frühling und schneller Herbst zusammendrängen, so lodert alle Empfindung zu steiler Flamme auf. Und da offenbart nun gerade die moderne Kunst einen tieferen Sinn, der in den Kriegsländern verdunkelt ist: dieses freie und doch gebundene Schalten mit der Natur wird hier schwebende Heiterkeit, strahlendes Glück — bei aller wirren Problematik, die an den Herzen hämmert.

J. Chr. Classen Dahl (1788—1857) gilt als der Vater der norwegischen Malerei. Er begann als Nachahmer Everdingens, wollte 1818 nach Italien, blieb aber in Dresden, wo er heiratete. Er gab schon das, was später Munch bestimmter hervorholte: das eigen-persönliche Aufgehen in Wolken, Licht und Stürmen. Von C. D. Fried-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AXEL REVOLD. NACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

rich wurde diese Fähigkeit in ihm entzündet. Dahl gehört zur Hälfte auch zur deutschen Malerei. 1826 ging er vorübergehend in seine Heimat und gab der Kunst seines Landes die ersten frischen Impulse. Auch Hans Gude wirkte zunächst in Deutschland (als Lehrer an den Akademien von Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin) und löste sich erst in England mit Hilfe der Freilichtmalerei von einiger sentimentaler Schwere, die er in Deutschland angenommen hatte.

Bis 1880 blieb Deutschland die gesuchteste Schule, erst Düsseldorf, dann München. Darauf erst und so bis heute Paris. Naturalismus, Impressionismus wurden frischweg in die Heimat übertragen und an der dortigen Landschaft durchprobiert. Harriet Backer (*1845) hat zuerst lichterfüllte heimische Interieurs gemalt. Es kamen Gerh. Munthe und Erik Werenskiold (*1855). Durch alle Komplexe der Schulung ringt sich besonders in der Landschaft ein Eigenes hindurch: die alle Natur mit Traumkraft durchdringende nordische Seele. Seine Bilder erinnern an Fritz Thaulow (1847—1906). Die Linie des Bastien Lepage zog Christian Krohg (1852—1925) in seiner Heimat weiter. Er malte gerne arme Leute in ihren täglichen Hantierungen. Edv. Munch (*1863) stieß dann mit voller malerischer Kraft vor und traf das Wesen seiner Heimat ins Herz. Er gibt nie oberflächliche Stimmung, preßt immer den letzten Extrakt heraus. Alles Leid im Leben des Menschen blüht zu schmerzlicher, betäubend süß duftender Kunst auf.

Nun aber mengt sich etwas von der dänischen zarten Heiterkeit in die Entwicklung, die Farbe gewinnt eigenes Leben, wird bestimmend für den Aufbau eines Bildes. Oluf Wold Torne (1867 bis 1919), noch etwas blaß, und Thorwald Erichsen (*1869) werden in einer der Ausstellung mitgegebenen ausgezeichneten Übersicht (von Langaard und Dr. Leffler) als Führer dieser Bewegung genannt, neben ihnen besonders Sohlberg und A. C. Svarstad (*1869), bei dem aber die Zeichnung so sehr dominiert, daß sie geradezu das Leben der Farbe behindert. Um so freier schaltet Ludwig Karsten (1876—1926) mit der Form, sie ist ihm nur ein Vorwand, um damit andeutend-skizzenhaft ein Bild rein farbig zu gestalten. Im- und Expressionismus schwanken hier unauflöslich ineinander. Ähnlich Henrik Lund (*1879). Er schafft von Farbe erfüllte Räume, die sich nur vage zu Gestalten verdichten, ohne daß doch das Ganze verschwommen wirken würde. Diese zur Traumwelt umgeschaffene Natur nachzuerleben regt geheime Seelenkräfte des Beschauers zu gespannter Tätigkeit. Auch in Porträts gibt er immer die Essenz. Kavli, Thyggesen, Deberitz scheinen weniger von der älteren französischen Schulung losgerissen.

Mit der Einwirkung von Matisse und Lhote beginnt ein neuer Abschnitt: eine aus Farb- und Linienwerten aufgebaute Flächenkunst, die sich nun hier mit dem Expressionismus zu reichen Bildarchitekturen verband. Und immer schlägt die Heimat vor. Bei Henryk Sörensen (*1882): ein tiefes samtiges Blau der Berge, der Himmel wie Labradorit. Oder eine Frau im dekorativen Spiel des streifigen Kleides, das Antlitz ganz unergründliche Versonnenheit. Per Krohg (*1889) wagt in einem Bildstreifen eine Synthese von ganz Norwegen. Die „rote Dame", mit weißem, hohem Turban, auf blauem Sessel, einen gespenstigen Mops vor sich, wirkt beängstigend wie eine Hoffmannsche Phantasie. H. L. Mohr und Holbö konzentrieren die Landschaft in einem Hügel, wie ein Symbol des ganzen „schwarzen Felsblockes" Norwegen. Jan Heiberg (*1883) läßt das Licht der Sommernacht geistern, baut Menschengruppen in engster Farbskala auf. Oppegaards Humor in der Kleinstadt (schwatzende Frauen) fasciniert um so mehr, als die Häuser herum so unwirklich erscheinen. Borchgreeving überträgt Delacroix' Löwenjagd ganz ins Nordisch-Gespenstige, Danifer entdeckt den Rhythmus im Holzgerüste eines Neubaus. Dagfin Werenskiold (*1892) baut die ruhige Kraft eines Bauernehepaares zu monumentaler Wucht. Für Wandmalerei gab es Vorbilder in der alten Volkskunst. Munch ging auch hier voran, schmückte die Universität von Oslo mit sehr persönlichen Bildern. Axel Revold (*1887) unterwarf sich in seinen Fresken in der Börse von Bergen ganz der Fläche, gab großartige Synthesen des Wirtschaftslebens, wovon hier Vorbilder zu sehen sind. Die Farben sind zu sonoren dunklen Harmonien gebunden. Auch Alf Rolfsen (*1895) geht diesen Weg. Sein „Christus vor Pilatus", „Die Quelle", „Theatercafé" bezeugen die Kraft und Frische einer Kunst, die den ältesten wie den jüngsten Problemen überraschende, tief eindringende Lösungen zu finden weiß, zur Begeisterung und Liebe zwingt.

Dr. Franz Ottmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG MÜLLER. BÜSTE MAX REGER. BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS SCHWEGERLE. DETAIL VON NEBENSTEHENDEM KRIEGERDENKMAL FÜR STRALSUND

DAS KRIEGSEHRENMAL IN STRALSUND

Das Kriegsdenkmal von Prof. Schwegerle-München für die Nikolaikirche Stralsund regt grundsätzliche Gedanken an: Aus welcher Gesinnung können Kriegstaten und Siege künstlerisch dargestellt werden, ohne daß die Kunst in ihrem Dienst sich entwürdigt?

Vom Standpunkt einer gehobenen Menschlichkeit und Sittlichkeit sind Denkmale, die den Krieg an sich verherrlichen, tief bedauerlich und einer Menschheit nicht würdig, die auf wirkliche Kultur Anspruch erhebt. Es berührt den wahrhaft Gebildeten peinlich, wenn er noch im 19. Jahrhundert Fürsten- und Feldherrndenkmälern begegnet mit wutbrüllenden Löwen und dem Lärm aufgehäufter Waffen und Siegestrophäen. Kann man verstehen, daß aus dem ungeheuren Ringen und der Dauer des Weltkrieges die Kämpfenden Sinn und Maß des Menschlichen verloren, so besteht gerade nach diesem Krieg für alle Beteiligten die Verpflichtung zum allgemein Menschlichen, seinen Bindungen und seiner Würde. Auch die ungeheuren Opfer an Toten und Verstümmelten, die alle am Weltkrieg beteiligten Völker zu bringen hatten, sollten zur Gemeinsamkeit des Menschlichen aufrufen.

Kriegsdenkmale gehören an ruhige, dem Lebensgetriebe ferne Stätten, deren Umgebung Ernst, Weihe, Nachdenklichkeit und Versenkung ins Ewige gewährt; also in Verbindung mit Kirchen, Friedhöfen, einem Hain und ähnlichen Anlagen. Und der Künstler hat bei der Ausgestaltung des Schillerschen Wortes zu gedenken: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben"; er muß sich frei halten von allem, was die Leidenschaft aufstachelt, soll ihrer Beruhigung und Verklärung dienen.

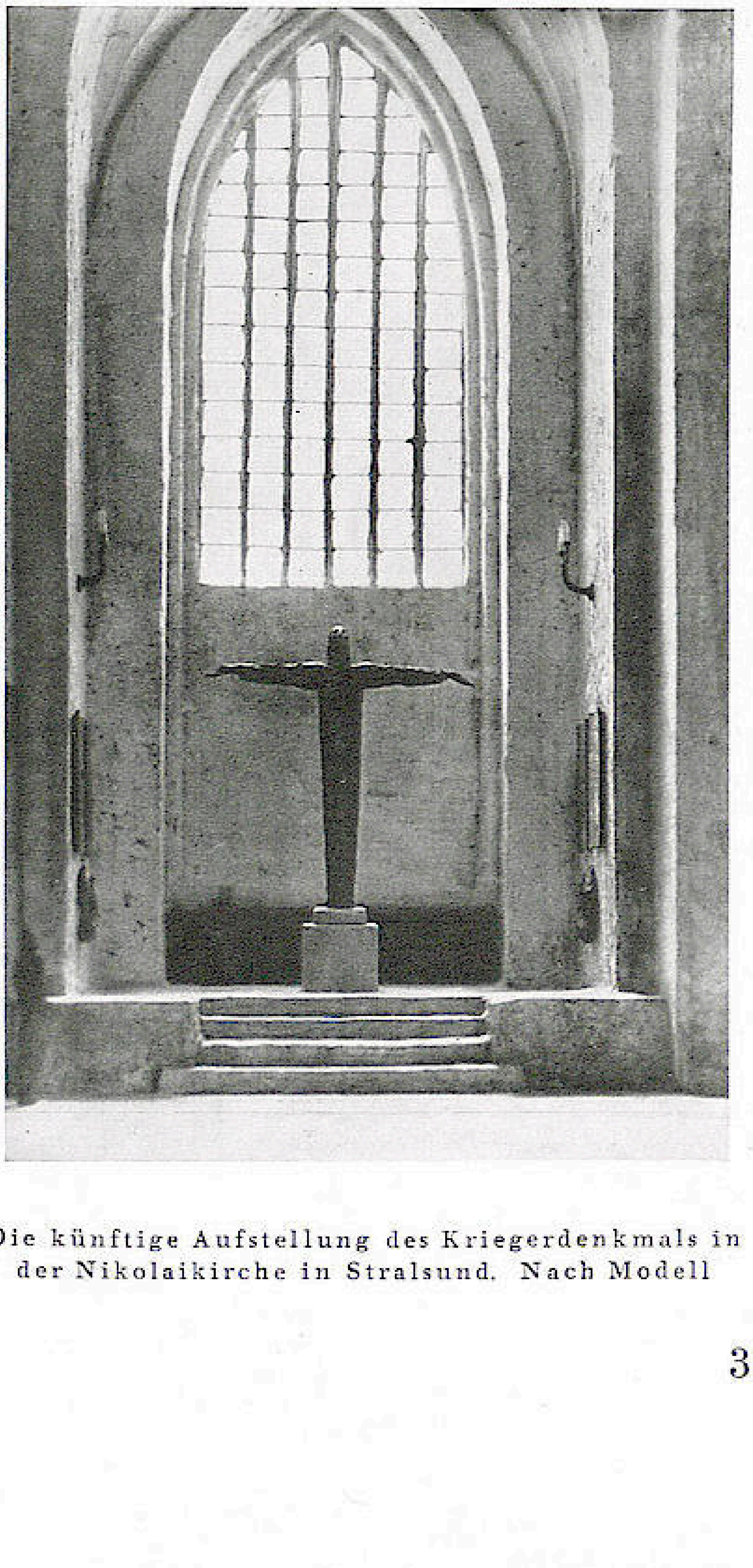
In diesem idealen Sinn hat Prof. Schwegerle seine Aufgabe vorbildlich gelöst. Die Nikolaikirche ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS SCHWEGERLE. KRIEGERDENKMAL FÜR DIE NIKOLAIKIRCHE IN STRALSUND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ein gotischer Backsteinbau des 14. Jahrhunderts mit fünf Kapellen nach dem Lübecker Schema. Der Gesamteindruck im Innern und Äußeren ist schlicht, kraftvoll und würdig. Wie der Blick in die Situationsskizze zeigt, war es nicht leicht, in diese steile, knappe Nischenform ein Gebilde einzufügen, das sich wirksam behauptet und den Raum in wahrhaft bedeutender Weise füllt. Schwegerle hat die schwierige Aufgabe meisterlich gelöst; ja man kann sich kaum eine bessere Lösung im formalen und geistigen Sinne denken: eine starke Stimmungsmacht liegt schon in der gegenseitigen Beziehung von Raum und Plastik, die einander klären und steigern. Die Figur erscheint ganz auf den Bedingungen ihrer Umgebung aufgebaut und ist dennoch so selbständig, daß man den Eindruck hat, als ob ihr zuliebe der Raum so gefügt worden wäre. Das ungemein Ausgewogene des Ganzen beruht zunächst und zumeist auf dem glücklich gegriffenen Maßstab der Figur in Größe, Volumen und Form, wie in ihrer guten proportionalen Gliederung und Belebung der unteren Mauerpartie. Man muß sich im Original den Sockel etwas niedriger denken; dann wird die Zone über dem Haupt des Herrn breiter und verdeutlicht sich die Wand als Hintergrund und Steigerung der Gestalt. Diese selbst hebt sich durch die dunkle Bronze voll ab und füllt körperlich den Raum. Die Kreuzesform verstärkt diese Wirkung, läßt aber der Figur wie ihrer Umgebung genügend Spielraum. Dadurch entsteht zugleich ein dynamischer Eindruck: während die Rückwand durch das hohe Fenster belichtet, erleichtert und beinahe emporgezogen wird, was die schlanke, aufstrebende Gestalt des Herrn verstärkt, ergibt sich durch seine ausgestreckten Arme eine horizontale Verspannung, eine in sich zur Ruhe gekommene Bewegung, die mit der nach der Tiefe abgetreppten Raumform uns geheimnisvoll, magisch in ihren Bannkreis zieht. Die Bronzetafeln betonen weiterhin die seitliche Bindung mit dem Raum, wie die Lichtträger ein auflösendes Höhenelement hereinbringen. So herrscht im ganzen ein fein abgewogenes, edles Gleichgewicht, eine leise Schwebigkeit, ein belebendes Fluidum, verwandt dem Geist und der Stimmung gotischer Raumstruktur; gänzlich frei von archaistischer Anpassung — und das ist ein weiterer Vorzug dieser Plastik.



Die künftige Aufstellung des Kriegerdenkmals in der Nikolaikirche in Stralsund. Nach Modell

Die Plastik selbst stammt nicht aus einer abstrakten Idee, sondern aus einem durchaus bildnerischen Gedanken: aus der Kreuzform, verkörpert durch Christus, der sie immer in sich trägt und dadurch ein Sinnbild des Leidens und Opfers, wie seiner sieghaften Überwindung ist. Damit kommt die Erlösertätigkeit in Christus zum Ausdruck, seine Mittlerkraft an die Menschheit. Die Darstellungsweise veranschaulicht und vertieft diesen Gedanken. In einem sanften Bogen wölbt sich der Herr seinem höheren Schicksal und der Welt entgegen; ein ergreifendes Sinnbild idealer Hingabe an Himmel und Erde. Ganz und gar sich selbst vergessende Bereitschaft liegt in dem zurückgebeugten Haupt, dem reinen, hoheitsvollen Antlitz und den geschlossenen Augen; zu höchster christlicher Standhaftigkeit, in unentwegter Pflichterfüllung mahnend. Die Arme sind Ausdruck der Hingabe wie der Weitergabe. Die schalenhaften Hände sammeln den erworbenen Segen und geben ihn weiter: Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken, trösten, beruhigen, beseligen. Was aber konnte für ein kirchliches Ehrenmal Kriegsgefallener und ihre Verbindung mit den Überlebenden würdiger und erhebender sein als gerade dieser Gedanke und seine künstlerische Verwirklichung? Die Gestalt hat, obwohl stehend, aus all den genannten Teilwirkungen doch etwas Schwebendes und damit eine starke innere und äußere Spannung, einen überirdischen Charakter. Die kannelürenhafte Behandlung des Gewandes

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist nicht dekorativer Art, sondern Äußerung innerer Spannung, wie in der Gotik — deshalb ist es vollplastisch durchgeformt und von entschiedener Prägung. Zugleich wird so ohne das künstliche Mittel der Stilisierung etwas säulenhaft Unvergängliches, Ewiges in der Figur erreicht: form- und geistesverwandt seiner gotischen Umwelt. Dieser Christus ist eine herbe, nordische Gestalt voll innerer Schönheit, die sich formal und inhaltlich im Kopf als ihrem inneren und äußeren Höhepunkt sammelt; das Licht darüber wie eine Aura, die von hier aus die ganze Erscheinung ahnungsvoll umsäumt. Die monumentale Größe von 3,10 m vollendet den Eindruck des Machtvollen und Feierlichen.

Man darf den Auftraggebern und der Stadt Stralsund zu diesem eigenartigen und gehaltvollen Werk von Herzen Glück wünchen. Es ist ein würdiger Zeuge gegenwärtiger Kunst, ebenbürtig der Größe seiner mittelalterlichen Umgebung.

Prof. Jos. Popp

COROT UND VERMEER VAN DELFT: ZWEI FRAUENBILDNISSE

Zwei Jahrhunderte stehen zwischen diesen beiden Bildnissen, und zwei Länder Europas treten aus ihnen klar hervor: Holland und Frankreich mit den Hauptepochen ihrer malerischen Kultur, mit dem 17. und dem 19. Jahrhundert, und mit Meistern, die den Geist ihres Vaterlandes eindeutig und prägnant in ihren Werken verkörpert haben. Und dennoch: es bestehen innere Beziehungen zwischen ihnen, über alle räumlichen und zeitlichen, über alle nationalen und geschichtlichen Unterschiede hinaus. Eine Verwandtschaft des Temperamentes bindet Corot an Vermeer, den französischen Meister, der im Binnenlande, meist in der Nähe von Paris, seine Werke schuf, an den großen Holländer, der zeitlebens im Banne der Meeresküste, in seiner Heimat Delft, seine wenigen Bilder malte.

Zunächst aber will es scheinen, als ob in Corots Bild der „Frau mit Perlen im Haar" das Licht und die Luft des Meeres seien und als ob Vermeers Mädchenbildnis im Mauritshuis von der Stille des Binnenlandes getragen werde. Wohl stimmen die beiden Werke in der Farbengebung nahezu miteinander überein: in beiden herrscht ein Zusammenklang von Blau und Gelb mit Grau und Braun. Bei Vermeer aber leuchten diese Farben aus dem Dunkel des Grundes hervor, aus einem Braun, das, ohne atmosphärisch belebt zu sein, eine übersinnliche Räumlichkeit bedeutet; bei Corot hingegen stehen die Farben des Bildes selber mitten im Licht, sie sind leicht wie der helle Tag, nicht schwer und traumhaft wie auf dem Bildnis von Vermeer. Freilichtstimmung bei Corot — Interieurstimmung bei Vermeer: hiermit kommen auch am ersten Unterschiede zutage, welche in der Malerei das 19. vom 17. Jahrhundert scheidet.

Corot hat einmal von der Art seines Schaffens gesagt: „Ich male, wie ein Kind Seifenblasen macht. Die Seifenblase ist noch ganz klein, aber rund ist sie schon. So male ich an meinem Bilde gleichzeitig immer an verschiedenen Stellen, bis der Gesamteffekt da ist." Vielleicht ist so auch dieses Frauenbildnis entstanden. Vielleicht hat der Meister mit den Perlen und mit den Augen begonnen, vielleicht hat er dann ein wenig an dem lichten Blau und dem Olivengelb des Gewandes gemalt, am blaugrauen Hintergrund, und ist dann wieder zu dem Gesicht zurückgekehrt, hat es aus dem weißen Mieder rund und lebendig werden lassen und zum Schluß die Hände hinzugefügt, die übereinanderliegen wie die Hände der Mona Lisa. Und wenn dies alles auch nicht so wäre: es ist wirklich etwas von dem wechselvollen Spiel der Seifenblase in diesem Bilde, eine ununterbrochen fluktuierende Beweglichkeit, mit der die Farben auch nach der Vollendung noch ineinander zu fließen scheinen.

Auf dem Porträt Vermeers stehen wohl die gleichen Farben in einer ähnlichen Harmonie zusammen, dieselbe Kühle geht von ihnen aus, aber das Blau und das Gelb, das Grau und das Braun sind tiefer, die Stille ist größer, in der sie nebeneinanderstehen, das Leben und der Tag liegen in weiter Ferne, weil statt ihrer das Schweigen und die Dämmerung herrschen. Die Perle

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CAMILLE COROT. FRAU MIT PERLEN IM HAAR

im Ohr des Mädchens ist mehr als schmückender Zierat, sie ist der Schlüssel für das Geheimnis dieser Malerei, für eine Vollkommenheit, die man einer Analyse nicht unterwerfen darf. Wie eine Perle, wenn der Fischer sie findet, so unbegreiflich fertig und vollendet von allem Anfang an, erscheint dieses Gesicht jedem, der es sieht, wie eine Perle, die, vom Meeresgrund emporgeholt, nun plötzlich in ihrer Schönheit im Licht des Tages glänzt. Erst dann werden die Farben des Lebens an ihr sichtbar, an ihr, die zuvor farblos und grau in ihre Muschel eingeschlossen war. Ganz so ist es auch bei Vermeers Porträt: das dumpfe und doch gewittrige Gelb des Gewandes, das leuchtende Blau des Kopftuches sind noch grau in den Schatten, in gelblichem Grau steht das leicht emporgehobene Gesicht in dieser Harmonie darin, der blaßrote Mund ist wenig, aber nicht zum Lächeln geöffnet, und in den Augen wandelt sich das Braun der Iris hinüber in das silberne Glanzlicht der Perle, in welchem rein und von Farben unbe-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

VERMEER VAN DELFT. MÄDCHENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schwert die Seele dieses Mädchens aus der Dämmerung emportaucht. Auch Vermeer ist vielleicht ebenso wie Corot von dieser Perle ausgegangen, als er anfing zu malen; aber sicher kamen dann gleich die Augen und das Gesicht, alles übrige erst ganz am Ende. Je weiter der Maler sich von der Perle entfernte, um so farbiger wurde sein Bild.

Wenn man von Corots Bildnis im ganzen sagen könnte, seine Form sei gesucht worden und im Suchen für immer beweglich geblieben, so wurde das Bild Vermeers sicher gefunden, und eine große Ruhe herrscht darum in ihm. Es ist ein Akkord von tiefen Farben, die im Grau einander finden, so wie Corots Bildnis einer Melodie vergleichbar ist, in der die Töne sich aneinanderreihen. Es ist die Schwere der Seele Hollands, die aus Vermeers Bildnis leuchtet, und es ist die Leichtigkeit französischen Geistes, die Corots Frauenbild belichtet, bei Vermeer eine Stille, die vielleicht einmal zum großen Glück erwachte, bei Corot eine Beweglichkeit, die in unbeschwerter Heiterkeit schon gegenwärtig werden durfte.

Dr. Curt Gravenkamp

OTTO RODEWALD

Wenn das Zurückgreifen auf eine Bildmethode gewissenhaftester Gegenstandstreue und penibler Ausführlichkeit vor einer Reihe von Jahren zunächst etwas Verblüffendes hatte, so ist der Kunstbetrachter inzwischen vollauf vertraut geworden mit einer Darstellungsweise, der die saubere und genaue Feinarbeit detailgerechter Wiedergabe obenan steht. Minutiöse Sachklarkeit der zeichnerischen oder malerischen Diktion ist uns mittlerweile eine recht geläufige Erscheinung, und der von ihr schwerlich noch befremdete Blick vermag bereits wohl unterscheidend festzustellen, daß es im Bereiche dieses künstlerischen Prinzips neben vielerlei Abstufungen des Schärfegrades faktischer Erfassung alle möglichen generellen Abwandlungen gibt. So setzt sich gegen die kalt registrierende Bestandsaufnahme deutlich ab die schneidende Grausamkeit und Bloßstellungslust gewisser Bilder, so ein spielerisches Aufsuchen winziger Einzelheiten gegen jene bescheiden an das Objekt hingegebene Eindringlichkeit eines frommen Realismus. Es zeigt sich, daß die gleiche Methode einer bis ins Kleinste sorgfältigen Sicherstellung weit auseinander liegende Ausdrucksziele verfolgen kann und durchaus verschiedenen künstlerischen Auffassungen zu dienen vermag.

Auch das Bildschaffen des Hamburgers Otto Rodewald wird wesentlich bestimmt durch jenes Verlangen nach minutiöser Ausführlichkeit. Aber es grenzt sich offensichtlich ab ebensowohl von nüchterner Strenge und Pedanterie des Abschilderns wie von fanatischer Übersteigerung und schroffer Akzentuierung des Details. Es hat nichts zu tun mit kleinlicher Aufzählung von Nebensächlichkeiten, nichts mit der Indizien sammelnden Spürsucht einer die häßliche Realität denunzierenden Erbitterung. Rodewald tritt an die Naturerscheinung vielmehr mit einer Art von andächtigem Eifer und mit dem Zartgefühl einer Bewunderung heran, die nichts übersehen und übergehen möchte. Er baut sie nachgestaltend aus ihren feinsten Partikeln zusammen, ohne sich je zu ungefährer Darstellung zu entschließen. Denn kein Fleckchen scheint ihm untergeordnet, und sein Bild soll gerade die subtile Gerechtigkeit der Anschauung spiegeln, vor der es kein Nebensächliches gibt.

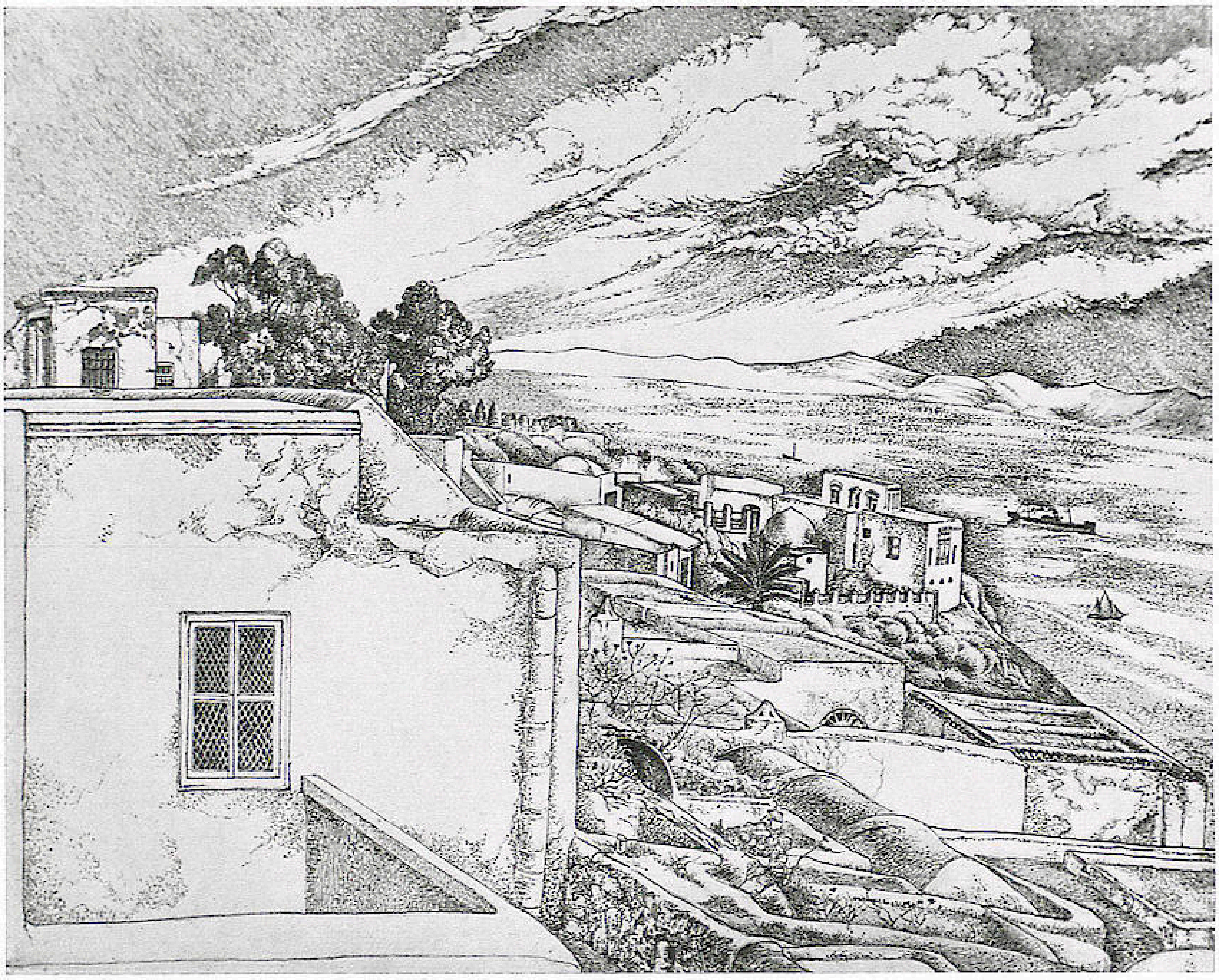
Deutlicher noch als im Ölbilde offenbart sich diese Auffassung in Rodewalds Zeichnungen, vornehmlich in jenen, die er von einer nordafrikanischen Reise unlängst heimgebracht hat. Der Aspekt sucht meist ein Panorama vieler hingebreiteter oder aneinandergedrängter Formen einzufangen, ein möglichst reich gegliedertes Kompositgebilde, dessen vollkommen gleichmäßig ausgeführte Teile nicht anders verkettet sind wie die Summanden einer Addition. Die Unermüdlichkeit dieses Zusammensetzverfahrens ist das Gesetz, nach welchem nun wiederum jeder Bildteil als ein Mosaik zahlloser zeichnerischer Moleküle durchgestaltet ist. Es wird nicht nur das Mauerwerk körnchenweise Stein um Stein zusammengetragen, sondern es besteht auch etwa die windgekrauste Fläche des Meeres oder die Himmelskuppel aus Tausenden kommafór-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO RODEWALD. NORDAFRIKANISCHE LANDSCHAFT

Besitzer: Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO RODEWALD. NORDAFRIKANISCHE KÜSTE. ZEICHNUNG

Besitzer: Kunsthalle Hamburg

miger Striche, die sich zu einem feinen Netz verflechten. Die Methode gibt die akkurateste Charakteristik von Bauformen genau so her wie das weitgespannte Sprühen des Himmels und der See. Es entwickeln sich filigrane Eigenreize des zeichnerischen Feingespinstes, ein klares Hinperlen der Formen und zugleich ein ungemein reizvolles Schleiern des zartmaschigen Gewebes. Ähnlich aber verbinden sich gegensätzliche Qualitäten nun auch in der Malerei Rodewalds, deren zollweise Akribie verschmolzen erscheint durch eine gedämpft-helle, tonsachte Farbenhaltung, aus der das höchst subtil wahrgenommene Einzelne nie vorlaut hervorspringt. Das Minutiöse hat hier eine eigene Anmut des emsig und behutsam und unbeirrt Zusammengetragenen, einen besonderen Abglanz von Zuversicht.

Willi Wolfradt

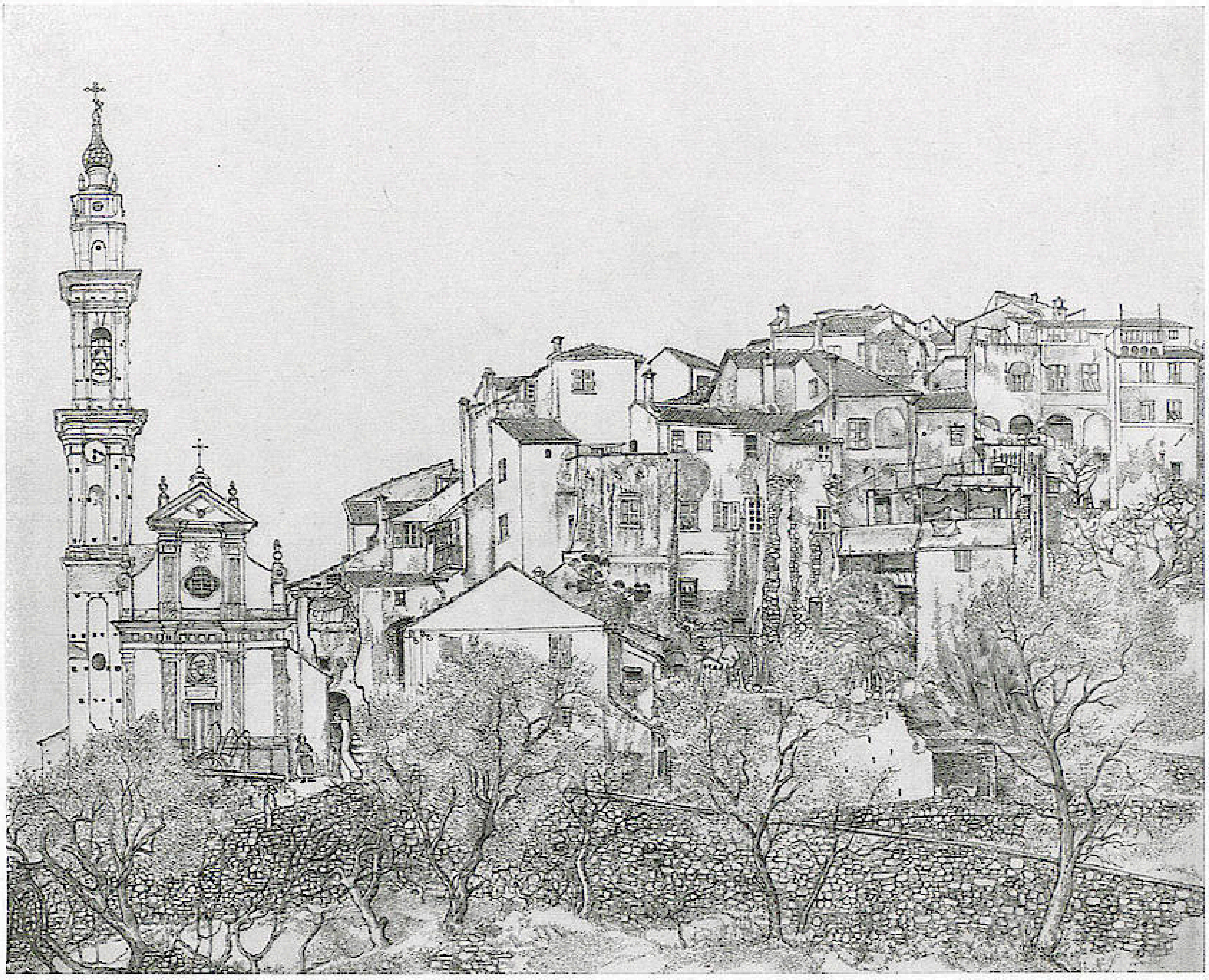
WIR UND AMERIKA

„Amerika und wir", das ist seit Jahrzehnten ein Angelpunkt europäischen Denkens und seit dem Kriege unsere Schicksalsfrage.

So überwältigend erhebt sich seit zwölf Jahren der westliche Riese durch Ausnützung seiner wirtschaftlichen Hilfskräfte, daß die europäischen Staaten, vor allem natürlich die besiegten, mit berechtigter Angst auf die Einmischung des so viel besser gestellten Konkurrenten auf allen Märkten blicken. Hier soll die Auswirkung dieser wirtschaftlichen Überlegenheit in Sachen der Kunst und die gegenseitige Haltung auf diesem Gebiete besprochen werden.

„Konkurrent auf allen Märkten", sagte ich eben. Aber da ist doch eine Einschränkung zu machen. Auf dem Markte der Kunst und des Kunstgewerbes tritt wohl Amerika als der gefürchtetste

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO RODEWALD. ITALIENISCHES DORF (ARTALLO). ZEICHNUNG

und — ersehnteste Käufer auf. Ein Angebot von amerikanischen Werken findet fast nicht statt. Das Land produziert nicht genug, um an Europa abzugeben.
Als Käufer auf dem europäischen Kunstmarkt hat sich Amerika bisher fast ausschließlich für Werke älterer Kunst interessiert. Auch diese negative Tatsache, diese Zurückhaltung, ist für Europa wichtig. Was sind die Beweggründe Amerikas (und hier kommen fast nur die Vereinigten Staaten in Betracht) bei diesen Bemühungen, das Beste an sich zu ziehen, was je geschaffen wurde? Es wäre eine ganz falsche und niedrige Deutung, wollte man darin etwas sehen wie das Verhalten eines Parvenüs, der sich ein Schloß samt Ahnengalerie kauft. Dem widerspräche schon die Tatsache, daß diese Schätze sinnvoll verwaltet und verwertet und in bester Form dargeboten werden. Und es wäre ebenso falsch, wollte man hier nur das Streben nach sicherer Kapitalsanlage finden, das, vor den noch ungewissen neuen Werken zurückschreckend, sich an die zweifellosen alten hält. Sondern der Sinn ist offenbar der, daß sich die Vereinigten Staaten damit zur gemeinsamen Tradition, zur geistigen Einheit mit Europa bekennen. Der vorwärts stürmende Kontinent füllt sich mit Schwergewicht.
Vorläufig ist es noch nicht so weit, daß ein eigenes reiches Kunstleben das Land zu tätiger Teilnahme aufriefe. Und hier erwachsen Aufgaben, die im folgenden besprochen werden sollen.
Die Berechtigung dazu wird uns Europäern wohl niemand absprechen. Wo wir so schwer an dem westlichen Übergewicht leiden, wäre es eine natürliche und erlaubte Äußerung unseres Selbsterhaltungstriebes, handelnd einzugreifen. Wo es noch dazu nicht in feindlicher Absicht geschieht, sondern eben aus jenem gleichen Gefühl der Solidarität, das auch die Vereinigten Staaten durch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO RODEWALD. OLIVENBÄUME

ihre Anerkennung der gemeinsamen Tradition betätigen.
Zwei große Aufgaben erscheinen mir hier als die dringlichsten.
Die großen Städte Amerikas, mit Ausnahme der ganz großen, entbehren der periodischen Ausstellungen, die bei uns ununterbrochen — sich wechselseitig übergreifend — das Publikum heranziehen. Das wirtschaftliche Leben dominiert so sehr über das künstlerische, daß dieses noch lange nicht die Bedeutung hat, die ihm angesichts der Intelligenz, der geistigen Regsamkeit und der starken Kaufkraft der Bevölkerung zukommen müßte. Keine Frühjahrsausstellungen, keine Salons d'automne! Auch gar keine großen Ausstellungsgebäude dafür. Jetzt eben wird in New York eines erst vorbereitet. Nur hie und da losgerissene Gruppen bei Kunsthändlern. Wo bleibt nun da die Solidarität mit Europa? An dieser Stelle ist sie zerrissen. Oder vielmehr: noch nie geschlossen worden. Dieser wichtige Kulturfaktor fehlt den Amerikanern. Daher kommt es, daß dort auch die bestehenden periodischen Ausstellungen z. B. der National Academy of Design in New York, des Art-Institute in Chicago, trotz guter Leistungen lange nicht so tief in das geistige Leben eingreifen wie die gleichartigen in Europa.
Durch die Ausstellungen, mag man gegen ihre heutige Bedeutung sagen was man will, ist ein bedeutungsvoller geistiger Raum gegeben, wo das private Leben, in eine höhere Sphäre gehoben, zum öffentlichen Leben wird. Debatten darüber werden in die Familien, in die Salons, kurz in die ganze Gesellschaft getragen. Man erwartet mit Spannung neue Werke der Lieblinge wie auch der Angefeindeten. Eine mächtige Arena geistiger Wettkämpfe ist aufgetan und weite Schichten sind in Atem gehalten. Aber mit Ankäufen ist es in Europa schlimm bestellt. Das wirtschaftliche Elend drückt schwer auf die Kunst. Sogar vom Mont Parnasse kommen böse Nachrichten. Verzweiflung in den Ateliers, wohin man blickt. Amerika aber — kauft alte Werke

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

oder jene niedrige „Kommerzware", die von notbedrängten, in ihrem Gewissen erschütterten Künstlern nicht dutzend-, sondern schockweise hergestellt wird. So läßt Europa sein wichtigstes Guthaben, seine beste Chance unausgenützt.

Es ist wohl endlich an der Zeit, diesem Zustand ein Ende zu machen. Da wir doch immer wieder hören: der Raum ist überwunden, es gibt keine Entfernungen mehr — warum hier keinen Gebrauch davon machen? Regelmäßige, wechselnde Ausstellungen, die einen Extrakt der europäischen Kunstproduktion oder auch zuweilen eines einzelnen Landes bieten, müßten das ganze Jahr durch amerikanische Zentren geführt werden und das breiteste dortige Publikum an solche Schaustellungen gewöhnen, es zu Empfänglichkeit und zu wachsendem Interesse hiefür erziehen, woran auch eine, gewiß schnell aus dem Boden wachsende Kritik mitzuwirken hätte. Damit würde Amerika erst vollends in den europäischen Kulturkreis eintreten. Eine neue Provinz von unvergleichlichem Werte würde dem Lande zuwachsen: ein Reich der Kunst, das, zusammen mit den anderen geistigen Bestrebungen und Bemühungen des Landes, von den rein wirtschaftlichen Interessen ablenken und zu einer innerlich reicheren Lebenshaltung hinüberführen könnte.

OTTO RODEWALD. PORTRÄT L.

Natürlich fehlt es nicht an Einwänden: es herrsche nur Interesse für Porträts und für Wandgemälde an großen, meist öffentlichen Bauten. Selbst reiche Leute wohnten wenigstens in den Städten in winzig kleinen Zimmern, wo die Wände gar keinen Raum für Bilder bieten. Allenfalls für ein Porträt über dem Kamin. Für Landschaftsmalerei bestehe geringes Interesse. Radierungen würden bevorzugt und dgl. All dies ist gewiß richtig, aber müssen diese Zustände ewig so dauern? Leben nicht doch genug wohlhabende Leute in weiten Räumen, die sie gerne mit würdigen Bildern schmücken würden, wenn sie ihnen vor Augen gebracht werden? Kann die Vorliebe für Landschaft nicht anerzogen werden?

Es mag leichtfertig erscheinen, hier einen solchen Gedanken wie spielend hinzuwerfen, ohne sich um die Schwierigkeiten der Ausführung zu bekümmern. Wer soll das Risiko tragen? Wer die Auswahl treffen? Das Publikum drüben ist für unsere moderne Kunst wenig vorgebildet. Soll man eher Werke der mittleren Linie bringen — verpönt bei unseren Anspruchsvollen — oder lieber ein scharfes Gesicht zeigen?

Die Werbekraft einer Idee ist heute gering. Sie hat ja nicht Zeit auszureifen und auszugreifen. Wird sie nicht gleich durchgeführt, so wird sie verdrängt, überrannt, zertreten. Aber es ist hier nicht der Ort, diesen Schwierigkeiten nachzugehen. Auch ist das Wirkungsgebiet eines einzelnen gering und so mag immerhin schon etwas geleistet sein, wenn man durch das Medium der Zeitung die Bildung einer öffentlichen Meinung vorbereitet.

Dasselbe gilt für einen anderen Gedanken, der die Möglichkeit zu noch engerer Verbindung vorsieht. Da schon vielfache Austauschaktionen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

im Gange sind, wollte man sich drüben nicht einmal entschließen, Landschafter aus verschiedenen europäischen Ländern zu berufen? Wir kennen die unvergleichlich schönen Landschaften Amerikas nur aus Photos und Kinos: Yellowstone Park, die Allegany-Mountains, Collorado-Cañon, Niagara, die großen Ströme und Seen, aber auch Kanada, die Mittelstaaten und Südamerika mit ihrer tropischen Pracht, ihren wilden Kordilleren und verwirrend farbigen Buchten — was für überwältigende Themen für unsere Maler! Mehrere Museen in verschiedenen Städten Amerikas, nur mit diesen Landschaften gefüllt, würden sie nicht Millionen von Besuchern diese Schönheiten erst recht sehen lehren und ihnen so eine bedeutungsvolle Steigerung des Lebensgefühles vermitteln? Dem Lande selber hochragende Monumente seiner eigenartigen Schönheit und Größe bedeuten?

Ladet hundert Künstler auf ein, zwei Jahre ein und dann wieder hundert andere und so fort durch einige Jahrzehnte! In Abständen ausgestellt, dann gesichtet, in vorbereiteten Museumsgebäuden zur Schau gebracht — was könnte das Land, das leidenschaftlich verlangt, sich eine große Tradition, ein breites Fundament aller Volksbildung zu schaffen, für geeignetere Stätten ersinnen, um von hier aus, durch Belebung des Kunstsinnes der gesamten Bevölkerung, das kulturelle Niveau gradweise zu heben? Franz Ottmann

JOSEPH DAMBERGER

Der sinnlichen und besinnlichen Kunst des Malens ist die Tempobeschleunigung der Zeitentwicklung nicht zum besten bekommen. Einzelne haben ihr persönliches Recht auf persönliche Kunst überzeugend nachgewiesen, die meisten aber rangen vergeblich um den Geist und verloren das Handwerk. Unter den Überlebenden aus klassischer Zeit der Münchner Malerei ist kaum noch einer der Beirrung durch die Zeitlage so heil entgangen wie Joseph Damberger (geb. 1867 zu München), der uns gelegentlich seiner Jubiläumsausstellung in der Galerie Heinemann (Januar 1928) durch die vorbildliche Ausgewogenheit von Geist und Handwerk in seiner intimen, jedoch keineswegs spezialistenhaft beengten Bildform erfreute.

Der Spezialist des Gebietes, das hier in Rede steht, der Bauernmaler, sammelt anekdotische oder ethnographische Sensationen, erzählt, illustriert, bevor er sein Malertum zu dem Bericht auf die Wagschale legt. Wir haben im 19. Jahrhundert im Verlauf der breiten Bewegung zum Sittenbild zuletzt und am deutlichsten an Defregger gesehen, welch köstliche Fülle malerischer Ursprünglichkeit durch diesen literarisch-illustrativen Zeitgeschmack gehemmt, auf bestenfalls halbe Wirkung zurückgedrängt wurde. Wir haben dann am Ausgang des alten Jahrhunderts die Abkehr vom Genre und vom Genre im Großen, vom Historienbild, als die Befreiung, als die wesentlichste Vorbedingung aller Kunst erkannt, die uns als moderne Menschen, als Kinder einer neuen Zeit anging.

Damberger, der bei Wilhelm von Diez lernte, kommt damit noch aus der Nähe der Genrebewegung, doch stehen gerade jene Jahre, die uns auch Max Slevogt als Diez-Schüler zeigen, schon in vollem Umbruch zu der neuen Entwicklung. Das Intime, Preziöse der Bildform und die Freude am Delikaten der Pinselarbeit — siehe dazu auch Slevogts Frühwerk, die seinerzeit nur wegen des Themas als naturalistisch verketzerte Danaë — sind das einzige Schulgut, welches Damberger aus dieser Nachbarschaft, oder wenn man will Nachfolge, in die anbrechende Epoche mit hinübernimmt, um es in seiner ganz persönlichen Art umzubilden. Er teilt alsbald die Abkehr der neuen Zeit von der Ateliermalerei zugunsten des Freilichts, wendet das Thema des Figurenbildes zum bäuerlich Proletarischen, setzt sich mit den älteren Kompositionsprinzipien auseinander zugunsten des Ausschnitts und jener Präzisionsbeobachtung des Statischen und Motorischen, die, angeregt durch die Pinselzeichner Japans, dem einsetzenden Impressionismus des Lichtes und der Farbe vorausging. Auch diese für die weitere Entwicklung der europäischen Malerei entscheidende Wendung hat Damberger erlebt und bei mehrfachen Aufenthalten in Frankreich und Paris eindringlich studiert, aber nicht, wie Leibl und mehr noch sein Werkstattgenosse

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER. WEIBER IM RÜBENFELD

Slevogt, als Programm, als Lebensaufgabe, sondern nur im Hinblick auf das betrieben, was die neue Art des Sehens und Gestaltens der spezifisch intimen Bildform zu geben vermochte, die ihm nun einmal wesenseigentümlich war und die er im ganzen Verlauf seines Lebenswerkes niemals überschritten hat.

Im Seelischen ist der Grundton des Damberger-Bildes Verzicht, Resignation, die sich aus Ekel an der zivilisatorischen Verzerrung und unter Lebensformen, welche an die des stadtflüchtigen Leibl gemahnen, zum Ursprünglichen flüchtet um alsbald zu erkennen, daß dies Ursprüngliche heute nur noch das Verkümmerte sein kann. Damberger verherrlicht und schmeichelt den Bauern nicht. Er nimmt ihn so wie er ihn in bahnentlegenen schwäbisch-bayerischen Winkeldörfern findet, als einen Letzten, als ein Stück zunächst eher befremdender als erfreuender Alltagswirklichkeit mit dem Reiz des Archaischen. Keinem veristischen Zug proletarisch stumpfer, manchmal fast tierhafter Gesichtsbildung, schwerfälliger und arbeitsverkrümmter Körperhaltung, wird ausgewichen. Das seelisch Dumpfe, dämonisch Erdverhaftete dieser wandellosen Welt, die geistig keine Anpassung gefunden hat an das Leben, das ihre eigenen alten Lebensformen zermürbt und von Tag zu Tag entschiedener aufsaugt, wird eher betont als zurückgedrängt, doch kommt diese scharfe Beobachtung nicht aus konstatierender Kälte, sondern aus dem von harten Lebenstatsachen ergriffenen Miterleben und Mitleiden des heimatliebenden und volksfreundlichen Künstlers, und so wandelt sich die herbe Wahrhaftigkeit der Schauung unter der bildenden Hand des Malers, der den hohen und empfindlichen Geschmacksanspruch alter städtischer Kultur auf seine entlegenen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER. LANDSCHAFT

Studienplätze mitbringt, in stille verhaltene Schönheit.

Ihre Trägerin ist die Farbe, die wohl der jeweiligen Tatsachenlage bescheiden, fast asketisch sachlich folgt, nie aber in naturalistischer Trokkenheit an ihr haftet. Sie stellt die Figuren im Innenraum wie im Freien in tonige Umwelt, in schwermütig gedämpfte Folgen von vielerlei Grau, Braungelb und Olive, manchmal auch vor die fahle Nüchternheit schlichter Wände oder regenschwerer Himmel. Sie stellt in diese Tönewelt in gut ponderierten Flächen das Bunte, die ins Milde verblichenen Lokalfarben alter ausgewaschener Gewandstoffe, die dann bald das dunkle Gitterwerk der Stoffmuster, bald das Weiß eines Brusttuchs oder der starke Zinnober an Strümpfen oder Kopfputz akzentuiert. Die graphische Sicherheit, Gemessenheit dieser satteren und freudigeren Palettenakzente im klingenden Zusammenspiel einer leichthändigen und flüssigen Seccomalerei ist viel zu sachlich, viel zu streng an die realistische Funktion gebunden, um irgend je als Schnörkel, als bloße Handschrift und dekorative Zutat empfunden werden zu können. Ein stilistisches Element von natürlicher, niemals ornamental gewollter Gewachsenheit erhöht den von der Einzelfigur bis zur Gruppe von Vieren und Fünfen reichenden Ausschnitt zum Bild, zu einer sehr persönlichen Bildform, die das drastisch Gesehene, preziös Durchgearbeitete bei aller Intimität schließlich doch monumental zur Schau stellt. Selbst die aus dem einfachen durch keinerlei spezifisch koloristische Akzente gesteigerten Freilichtausschnitt entwikkelten Darstellungen ländlicher Arbeit, der Sämann, die Weiber im Rübenfeld, der Schafhirte der Heinemannschen Ausstellung, zeigen einen Zusammenklang von Landschaft und Figur, der

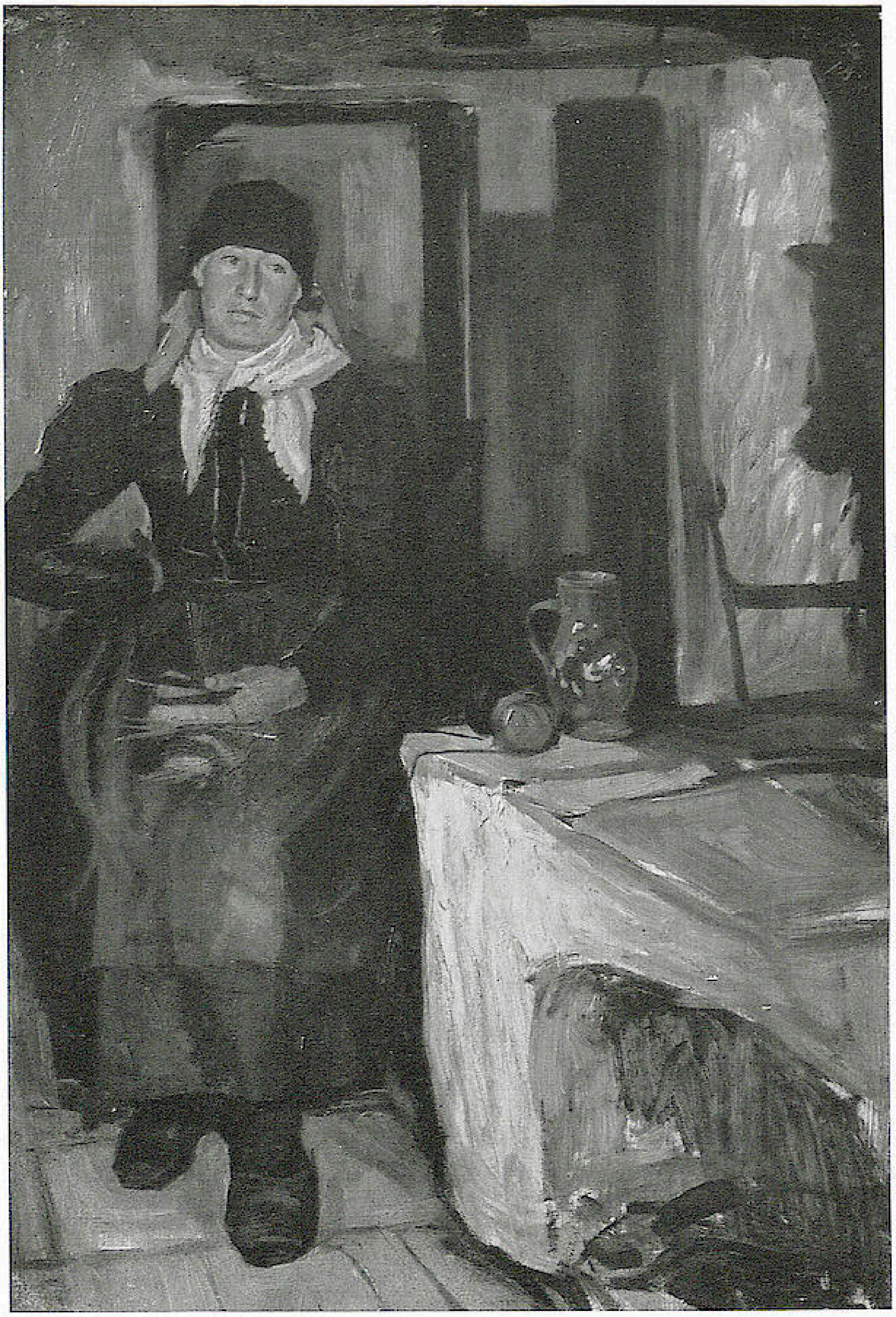
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH DAMBERGER. TRAUERNDE MÄDCHEN

stilistisch sowohl jenseits der alten genremäßigen Auffassung wie auch abseits der ausgetretenen Straße schulenmäßig moderner Formulierungen liegt. Auch als reiner Landschafter, auf diesem Gebiet immer ein wenig experimentierend in der Haltung, erreicht Damberger in plötzlichen intuitiven Durchbrüchen Werte, die dem Fachroutinier unerreichbar, die an konzentrierter Stärke und Eindringlichkeit des Ausdrucks selbst im Werk berufener Spezialtalente Gipfelpunkte sind: So die kleine, von der Münchner Städtischen Galerie aus der Ausstellung bei Heinemann erworbene Mergelgrube.

Gewiß, die neuzeitliche Entwicklung der Malerei hat auf dem Weg, der über Leibl, über Slevogt führt, glanzvollere, auf den ersten Blick erregendere Ergebnisse gezeitigt, absolut bessere, höherwertige als die Hauptwerke Dambergers jedoch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH DAMBERGER. BÄUERIN

kaum. Seine konservative vorsichtige, bewußt retardierende Art, seine Selbstzucht in gefährlicher Zeit lockender Verführungen wie niederdrückender Hemmungen, seine reinliche Selbstbeschränkung auf das ihm Zugeteilte, von Natur aus Gemäße, stellt uns ein leider seltenes Künstlertum vor Augen, das, als Norm statt als Ausnahme angenommen, uns viel sichtlicher als leider der Fall war mit einer spezifisch süddeutschen, spezifisch bayerischen Note in den Zusammenhang bleibender Werte moderner deutscher Malerei eingestellt hätte. Joseph Damberger steht einsam für eine leider ausgefallene Münchner Schule, die zwischen der alten lokalen Entwicklung und der in rapidem Ablauf verrollten Moderne eine starke Position unserer Kunstgeltung hätte werden können.

Hermann Eßwein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PHILIPP OTTO RUNGE. DER KÜNSTLER MIT BRAUT UND BRUDER

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PHILIPP OTTO RUNGE. LEHRSTUNDE DER NACHTIGALL

Kunsthalle Hamburg

DIE MEISTERWERKE DEUTSCHER ROMANTISCHER MALEREI

VERNICHTET BEIM BRAND DES MÜNCHNER GLASPALASTES AM 6. JUNI 1931

Die Erkenntnis der Bedeutung und des Wertes der deutschen romantischen Malerei ist noch verhältnismäßig jung. Schlägt man kunsthistorische Werke des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts auf, so sucht man Namen wie Caspar David Friedrich, Carus, Kersting oft umsonst; oder man findet sie nicht nach ihrer Geltung gewürdigt; auch Joseph Anton Koch ist meist recht beiläufig behandelt und eigentlich nur die Nazarener, deren Mehrzahl ja wohl zu den deutsch-römischen Romantikern gehört, sind ausführlicher behandelt: indessen nicht mit den wahrhaft romantischen Werken, die sie schufen, sondern mit ihren religiösen Gemälden und mit ihren Fresken.

Eine grundlegende Wendung hat auch in diesem

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. AUGUSTUSBRÜCKE IN DRESDEN

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. WINTERLANDSCHAFT MIT RUINE DES KLOSTERS ELDENA

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PHILIPP OTTO RUNGE. MUTTER UND KIND AN DER QUELLE
Kunsthalle Hamburg

Fall die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin im Jahre 1906 gebracht. Vielleicht waren, wie es der damaligen Zeit der Blüte des Impressionismus und der siegreichen Sezessionen entsprach, die rein malerischen Qualitäten entscheidend, daß man vor allem Caspar David Friedrich als einen der größten deutschen Landschaftsmaler proklamierte. Man entdeckte an seinen Bildern „das Moderne", die Kühnheit der Malerei, die über Details hinweggeht, die Betonung der Lichtwirkung, die thematische Gegenstandslosigkeit und hob um dessentwillen Friedrich auf den Schild.

Erst allmählich, hauptsächlich in der Kriegszeit, die bei Besonnenen eine Einkehr bewirkte und sie von der bis dahin herrschenden französisierenden Kunstanschauung zur Erkenntnis des wahrhaft Deutschen in der Kunst führte, kam das tiefere Verständnis für die Werke der Romantik hoch. Man erkannte jetzt, daß in diesen künstlerischen Schöpfungen das deutsche Wesen in ähnlicher Weise unverfälscht lebendig sei wie in der spätgotischen Holzplastik und in den charaktervollsten Bildnissen deutscher Menschen der Dürer- und Grünewald-Zeit. Die Einsicht gewann Raum, daß gerade eine in Kunstdingen so unendlich verwirrte Zeit wie die unsere der Führung bedürfe und daß diese nirgends so sicher gefunden werden könnte als bei den Werken der Romantiker. Mochte immerhin die deutsche Malerei durch die Schule der französischen Koloristik gegangen sein und an technischer Kraft erstarkt sein: die Innerlichkeit der Empfindung, den Reichtum an Phantasie und die Intensität des Ausdrucks, die die Kennzeichen der romantischen Malerei Deutschlands sind, wurden nicht mehr erreicht.

Eine ganze Reihe von Ausstellungen roman-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. HAFEN VON GREIFSWALD

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. HERBSTLANDSCHAFT

Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein

tischer Werke wurde im letzten Jahrzehnt in Szene gesetzt. Sie betrafen zum Teil einzelne Künstler wie die drei Brüder Olivier, denen ihre Vaterstadt Dessau eine überaus ergiebige monographische Ausstellung widmete, oder sie faßten den Besitzstand einzelner Städte an romantischen Werken zusammen: so hielt es Essen, das im Folkwang-Museum eine Anzahl schöner Gemälde und Graphiken romantischer Meister versammelte. In München gedachte man, als systematischen Abschluß dieser Bestrebungen, einen Überblick zu geben über die einzelnen Richtungen innerhalb der romantischen Malerei, über die „Kreise", die sich um Persönlichkeiten und Städte bildeten (Rom, Dresden, Wien, Heidelberg, München), man wollte sich begegnende und vereinigende, sich überschneidende und wieder auseinanderstrebende Strömungen aufweisen und so das große, noch nicht völlig geklärte Wesen dessen, was man die romantische Malerei Deutschlands nennt, aufdecken helfen. Die Münchner Romantiker-Ausstellung, die in organisatorischer Verbindung mit der Münchner Kunstausstellung im Glaspalast 1931 stand, trug demzufolge den versprechenden Titel „Deutsche romantische Malerei von Caspar David Friedrich bis Moritz von Schwind". Ein Ausschuß, gebildet aus hervorragenden Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, der Künstlerschaft und der kunstgeschichtlichen Wissenschaft, trat in Aktion, die öffentlichen und privaten Sammlungen Deutschlands und Österreichs wurden mobil gemacht, auch aus Italien und der Schweiz wurden Werke gewonnen. Man hielt sich aus ausstellungstechnischen Gründen an Gemälde und sah, mit Ausnahme von einigen Aquarellen, von allen graphischen Werken ab. Da seitens der Galerieleitungen Deutschlands die Bestrebungen der Münchner Kommission verstanden und weitestgehend unterstützt wurden, kam eine Ausstellung zustande, die 110 Werke umschloß, unter denen kaum eine Niete war,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CASPAR DAVID FRIEDRICH. AM DOMINIKANERKLOSTER IN PIRNA
Joh. Friedrich Lahmann, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

dagegen nicht wenige der repräsentativen Hauptstücke der deutschen romantischen Malerei sich befanden. Bei der Eröffnung der Ausstellung am 1. Juni 1931 bestand einhellig die Meinung, daß hier eine hervorragende und zweifellos weittragende Leistung gelungen sei.

In drei großen Sälen war das Material ausgebreitet. Man hatte, wie es im Münchner Glaspalast Tradition ist, nach dekorativen Gesichtspunkten gehängt und eine möglichst starke Geltung des Einzelwerks angestrebt, aber es war insoferne System in der Aufstellung, als ein Saal im wesentlichen die Werke von Caspar David Friedrich, Gustav Karl Carus, Philipp Otto Runge, Karl Blechen und den Hamburger Künstlern umschloß, also die aus dem deutschen Norden kommende und dort in ihren stärksten Repräsentanten auch verbleibende Produktion umfaßte, während ein anderer vorwiegend den Deutsch-Römern galt, voran dem teuerwerten Meister Joseph Anton Koch und seinen Freunden und Schülern, unter denen die drei Brüder Olivier und Ramboux Ehrenplätze gewannen; auch Moritz von Schwind hatte man hier mit fünf Gemälden eingereiht. Der dritte Saal brachte mehr das Abklingen der deutschen Romantik zur Anschauung: er zeigte, wie Julius Schnorr von Carolsfeld den Weg einschlug zum Andachtsbild, wie Ludwig Richter von seiner römischen Malerei sich die Brücke baute zur intimen Idylle, die auf seine Illustratorentätigkeit hinweist; der Münchner und der Heidelberger Romantiker-Kreis wurden veranschaulicht und die Mündung der älteren romantischen Landschafterschule in die Kunst von Karl Rottmann und Ernst Fries durch einige hervorragende Werke belegt.

Dieser ganze Reichtum, wohlüberlegt und mühevoll aufgebaut und nur ermöglicht durch das bereitwillige und opferfreudige Entgegenkommen in erster Linie der deutschen Galerien und öffentlichen Sammlungen, von denen vierzehn ihre Schätze zur Ausstellung liehen, brach durch die alles vernichtende Feuersbrunst, die in der vierten Morgenstunde des 6. Juni 1931 den ganzen Glaspalast in einen wüsten Schutt- und Aschenhaufen verwandelte, in ein Nichts zusammen. Auch nicht ein Bild der 110 Romantiker-Werke konnte gerettet werden. Als der Brand entdeckt wurde, hatte das Feuer schon zu weit um sich gefressen, als daß in die Romantiker-Säle vorgedrungen werden konnte, und so sank alles, alles in Asche, was vordem so herrlich geblüht und der Stolz des deutschen Kunstbesitzes gewesen war. Wer von einem „nationalen Unglück“ sprach, hatte nicht übertrieben. Denn in jedem guten Kunstwerk lebt der Geist der Nation, er bekundet sich und zeugt für sich und der Tod eines solchen Werkes ist wie der Tod von etwas Lebendigem. Indem im Münchner Glaspalast die Zeugen einer seligeren und im Sinne kulturellen Lebens deutscheren Zeit in Asche sanken, sind wir in unserem künstlerischen Wesensbesitz zweifellos ärmer geworden. Wenn es in dieser Erkenntnis auch bitter schmerzt, in der Wunde zu wühlen, so ist es doch nötig, daß wir uns Rechenschaft geben über das, was wir verloren haben, und daß wir rückschauend gleichsam von Bild zu Bild gehen und Werken und Künstlern den Nekrolog widmen.

In der Abgrenzung des Stoffgebiets zur intimen Malerei holländischer Nachfolgerschaft wie in der Richtung der klassizistischen Malerei lag eine gewisse Schwierigkeit, die nicht ganz ohne Willkür gelöst und von äußeren Umständen mitbestimmt wurde. Man glaubte, hier nicht engherzig sein zu dürfen und nahm, soweit es den Klassizismus betrifft, den Satz des verstorbenen Rudolf Oldenbourg zum Leitmotiv: „Man pflegt die Begriffe des Klassizistischen und Romantischen antithetisch gegen einander auszuspielen, während sie sich mannigfach verbinden und gegenseitig bedingen, wie denn auch schon die zeitgenössische Kunstliteratur von romantischem Klassizismus zu sprechen keinen Anstand nahm.“

Unter solchem Gesichtspunkt hätte etwa auch Wilhelm von Kobell in seiner noch nicht thematisch gebundenen Frühzeit dem Romantikerkreis gesellt werden können: gleichwohl glaubten die Veranstalter damit zu weit auszugreifen und am Kern des romantischen Kunstwesens vorbeizuführen. Es schien geratener, die norddeutsche, in ihrer Stimmung und Klangfarbe nördlicher, germanischer gestimmte, gleichsam von Ossian herkommende, aus rauschenden Eichenwäldern emportauchende Richtung zum Ausgangspunkt zu nehmen. So richten sich die Blicke auf Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, auf den skandinavischen Zug, der durch diese Provinz der romantischen Malerei geht und durch das Studium ihrer Führer in Kopenhagen und durch deren Freundschaft mit J. C. C. Dahl hinreichend erklärt ist. Mehr oder weniger kristallisiert sich die Frühromantik, soweit sie auf deutschem Boden schaubar wird, auf Dresden und Hamburg. Demzufolge machte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JULIUS OLDACH. HERMANN UND DOROTHEA

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL BLECHEN, EINSCHLAGENDER BLITZ

Nationalgalerie Berlin

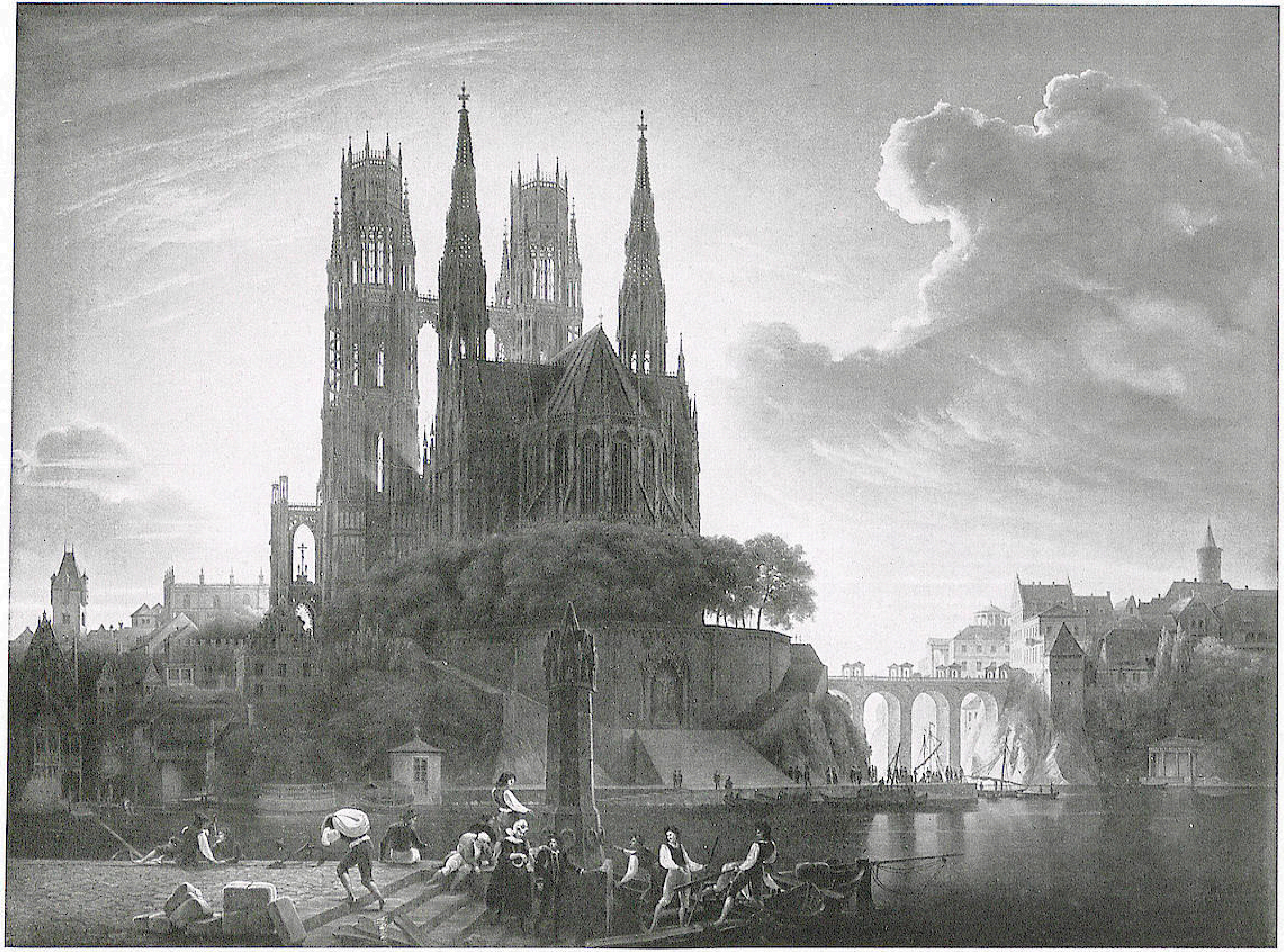
Johann Christian Klengel (1751—1824) den Beginn mit seiner aus dem Jahrhundertanfang stammenden großen Abendlandschaft, die in der Art, wie die Lufttöne abgestuft sind und in der Beleuchtung wie in der Dokumentierung eines überaus sensiblen Naturgefühls mit Recht zu Caspar David Friedrich in Beziehung gesetzt wurde.

Caspar David Friedrich (1774—1840) war durch neun Werke, darunter einige Hauptstücke seines Schaffens, als der Vater der romantischen Landschaft, der Stimmungsmalerei aus bewegtester Seele, ausgewiesen. In ihm ist jenes Ideal des Romantikers erfüllt, daß seine Bilder, malerisch über jeden Zweifel erhaben, zugleich musikalisch und dichterisch sind, daß er Landschaften schuf, deren Motive ebensogut der Komponist und der Dichter sich hätten erwählen können. Es ist sicher kein Zufall und keine Folge äußerer Umstände, daß Caspar David Friedrich der Lieblingsmaler aller romantischen Dichter war, daß ihn auch Goethe hochschätzte und vor

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL GUSTAV CARUS. MONDNACHT IM SCHILF
Joh. Friedrich Lahmann, Dresden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL FRIEDRICH SCHINKEL. GOTISCHER DOM

Nationalgalerie Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FERD. JOH. VON OLIVIER. EINGANG DES SCHLOSSES WEICKERSDORF IN BADEN BEI WIEN

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH. BERNER OBERLAND

Sighard Graf von Enzenberg, Innsbruck

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH. DIE CASCATELLEN VON TIVOLI

Paul Freiherr von Biegeleben, Bozen-Gries

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER VON CORNELIUS. DIE GRABLEGUNG CHRISTI (UNVOLLENDET)

Museum der bildenden Künste, Leipzig

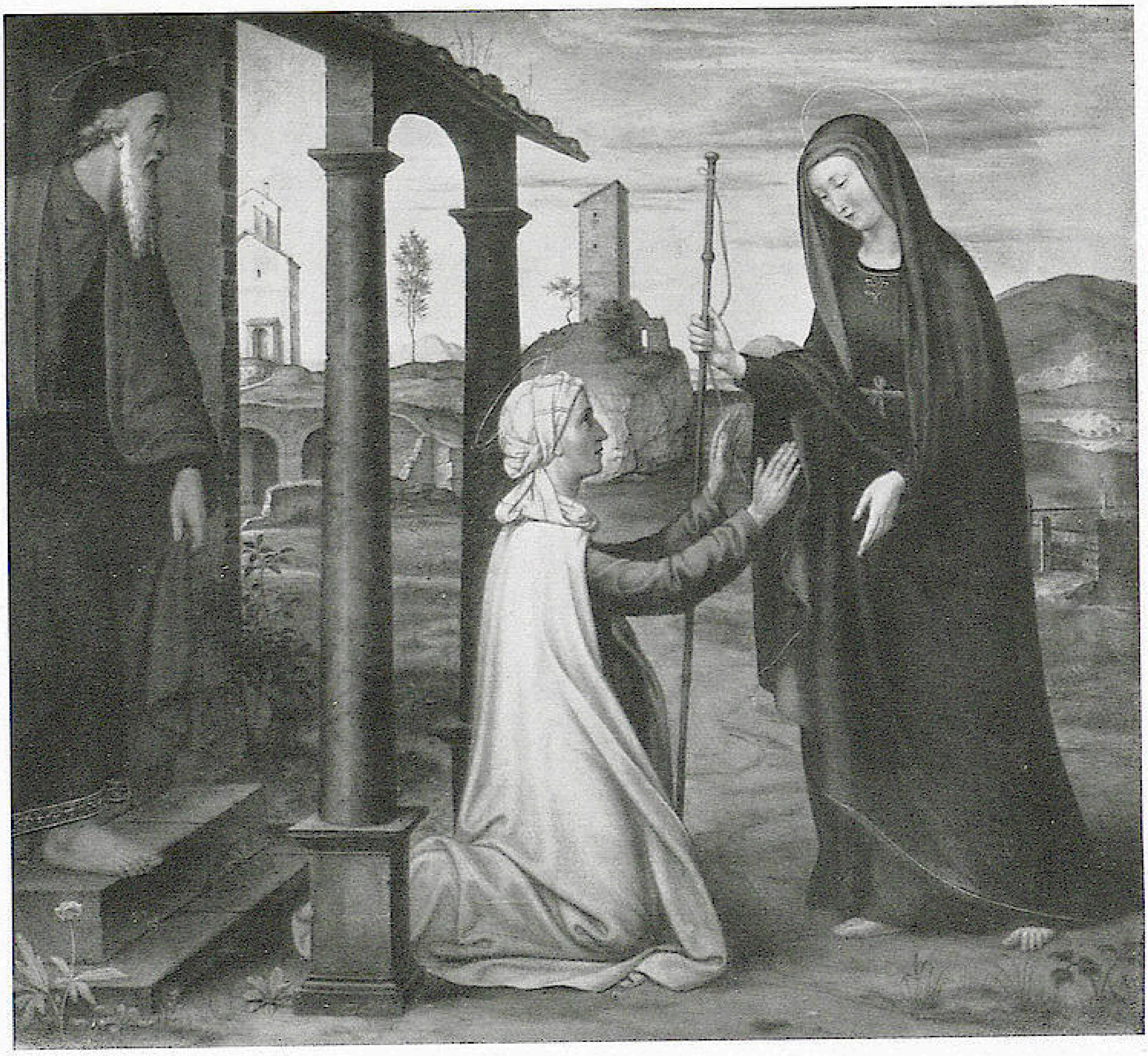
anderen Heinrich von Kleist. Wenn man an Eichendorff denkt, so wird einem bewußt, daß der Zauber seines Künstlertums in der Beziehung, die er zwischen Mensch und Landschaft spannt, begründet ist und daß seine Landschaftsdichtung wie von zarter Musik unterlegt ist. Dieses Gefühl steigert sich bei Friedrich ins Monumentale. Es ist einmal sehr gut gesagt worden: „Bei Eichendorff sang die Landschaft; bei Friedrich ist sie seelische Musik geworden" (M. Osborn). So konnte auch das verbrannte Gemälde „Winterlandschaft mit Ruine des Klosters Eldena" als ein Stück erstarrter Musik gelten, als symphonisches Kunstwerk von erschütternder Tragik, von letzter Sublimierung der Einsamkeitspoesie. Das Gemälde, das beherrscht war von einem geisterhaften Blau, ist das erste Ölbild gewesen, mit dem Friedrich an die Öffentlichkeit trat. Lange war das Bild verschollen gewesen, kürzlich erst ist es von den Kunstsammlungen des bayerischen Staats erworben worden und vor der Aufstellung in der Neuen Pinakothek in München der Romantiker-Ausstellung überlassen worden, aus der es nicht mehr zurückkehren sollte. Ein anderes Hauptwerk Friedrichs hatte die Kunsthalle in Hamburg geliehen: den Hafen von Greifswald, wie er im letzten Abendlicht liegt und wie vor der von Wolkenfetzen überflatterten branstigen Abendröte der Wald der Masten aufragt: eine Art von magischem Realismus, verbunden mit spukhafter Phantasie. Das zweite aus der Hamburger Kunsthalle geholte Werk Friedrichs „Augustusbrücke in Dresden" fesselte durch die Kühnheit der fixierten Wolkenbeleuchtung, und ähnliche atmosphärische Wunder sind auch den Bildern „Herbstlandschaft", „Riesengebirgslandschaft" und „Abend am Ostseestrand" eigen: indessen stellt sich nirgends das Gefühl ein, daß damit ein malerisches Bravourstück gelingen sollte, daß von vornherein etwas Ungewöhn-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ CATEL. GROTTE BEI AMALFI

Privatbesitz, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WOLDEMAR FRIEDRICH VON OLIVIER. HEIMSUCHUNG MARIÄ

Städtische Kunstsammlungen München

liches beabsichtigt war. Vielmehr riß sich dies aus dem andächtigen und dichterisch-musikalischen Naturgefühl Friedrichs wie etwas Selbstverständliches los und wurde zur Form, gewann Gestalt. Denn die rein malerische Ausdeutung, die wir heute der Kunst Caspar David Friedrichs geben, ist nicht seines Wesens. Er war Dichter, Schöpfer, Gestalter aus religiösem Gefühl, und die Malerei war nur eine Erscheinungsform seines Wesens. Was einmal von Raffael gesagt wurde, daß er, auch ohne Hände geboren, das größte malerische Genie seiner Zeit gewesen wäre, trifft wohl in nicht minderem Maß auf Friedrich zu.

Carl Gustav Carus (1789—1869) folgt Friedrich wie der Mond der Sonne. Carus war Dilletant, aber er war es im reinsten Sinn des feurigen Liebhabers. Denn höher als sein bürgerlicher Beruf — er war Mediziner, Leibarzt des Königs von Sachsen — stand ihm die Kunst als Idee. Er hatte sich ihr nicht mit dem Impuls und mit der zwingenden inneren Notwendigkeit genähert, die Friedrich trieb, sondern sein Verstand war dabei zunächst im Spiel. Wie seine literarische Beschäftigung mit der Landschaftsmalerei beweist, war er Theoretiker, freilich nicht ein „Rezeptmann“, woran man bei einem Arzt um so mehr denken könnte, sondern aus Weltanschauung. Carus war sehr produktiv; die größte Zahl seiner Werke, die schon zu ihrer Zeit sehr begehrt waren, nennt die Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Weißer Hirsch-Dresden, ihr eigen. Aus diesem Besitz waren im Glaspalast drei Werke da: die bezaubernd stimmungsvolle „Mondnacht im Schilf“, der „Wanderer in nächtlicher Felslandschaft“, eine Art

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST FRIES. DER HEIMKEHRENDE EINSIEDLER

Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

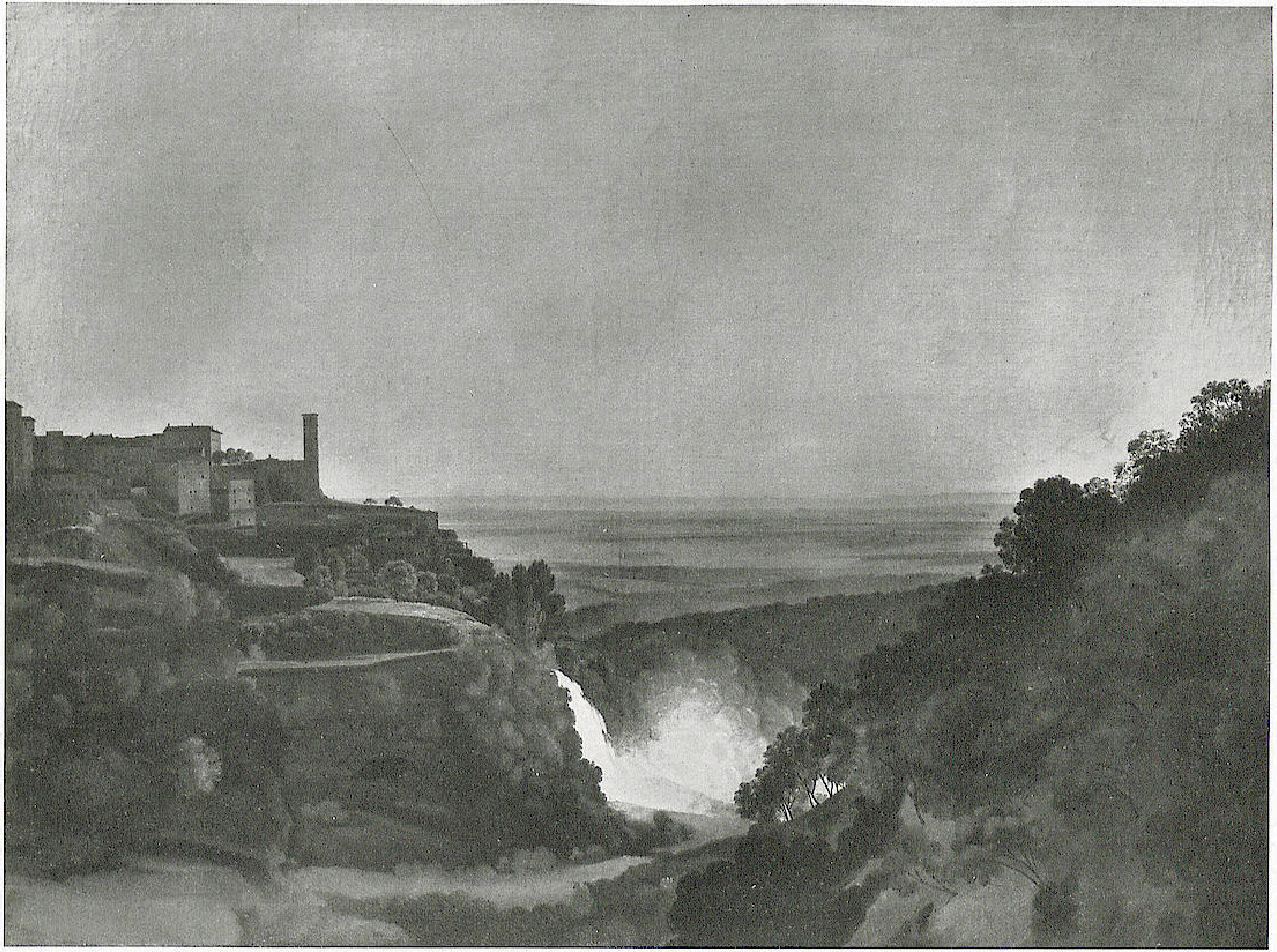
PHILIPP VEIT. DOPPELBILDNIS VON JOH. VEIT UND F. J. OVERBECK

Gemäldegalerie Mainz

naturphilosophischer Auseinandersetzung mit dem Problem Einsamkeit, und die „Italienische Stadt bei Nacht", malerisch eine der besten Leistungen von Carus, die an ähnliche Nachtstücke Menzels gemahnt. Die Kunsthalle in Hamburg, die durch die Brandkatastrophe am schwersten betroffene deutsche Kunstsammlung, hatte zur Carus-Kollektion den „Erlkönig" beigesteuert, ein Bild, das eine der gelungensten von den zahlreichen, fast von allen Romantikern versuchten Lösungen, das Gedicht Goethes in die bildende Kunst zu übersetzen, darstellt.

Philipp Otto Runges (1777—1810) Kunst wurde durch drei charakteristische Werke repräsentiert, die alle der Hamburger Kunsthalle entstammten. Mit Friedrich verband Runge die pommerische Landsmannschaft und persönliche Bekanntschaft, er war mit ihm auch einig in der Erkenntnis, daß die Landschaft der Ausgangspunkt der Erneuerung der Kunst sein müsse. Aber Runge glaubte nicht, daß Wirklichkeitsabschilderung zum Ziele führe, sondern er suchte in der Landschaft den Sinn und das Geheimnis der Welt: dies ist es, was ihn zum Romantiker machte. Am deutlichsten kommt die Auffassung Runges in den arabeskenhaften Kompositionen zu seinen „Tageszeiten", die glücklicherweise nicht auf der Ausstellung waren, zum Ausdruck, sie bekundet sich aber auch in einem Werk wie „Die Lehrstunde der Nachtigall", das im Glaspalast in seiner ersten Fassung gezeigt wurde. Das Gruppenbild „Wir drei", das den Künstler mit seiner Braut und seinem Bruder darstellt, hat man „das berühmteste Bildnis der Romantik" genannt, und in der Tat tritt hier, nach der mehr schematischen Menschenauffassung und Menschendarstellung in der Malerei des Klassizismus, ein ganz neuer Menschentypus auf. Das schwärmerische Wesen, eine gewisse Melancholie auch, ist zum Ausdruck in Antlitz und Gestalt der Menschen geworden. Wie bot in dieser Hinsicht das Material der zerstörten Ausstellung Vergleichsmöglichkeiten! Peter Cornelius, auf den in anderem Zusammenhang noch zurückzukommen ist, war in seiner Porträtmalerei noch viel unfreier, er war noch an die Tradition gebunden. Man mußte sein Bildnis der Familie von Heister aus Münchner Privatbesitz oder auch das etwas nach Rubens situierte Damenbildnis aus dem

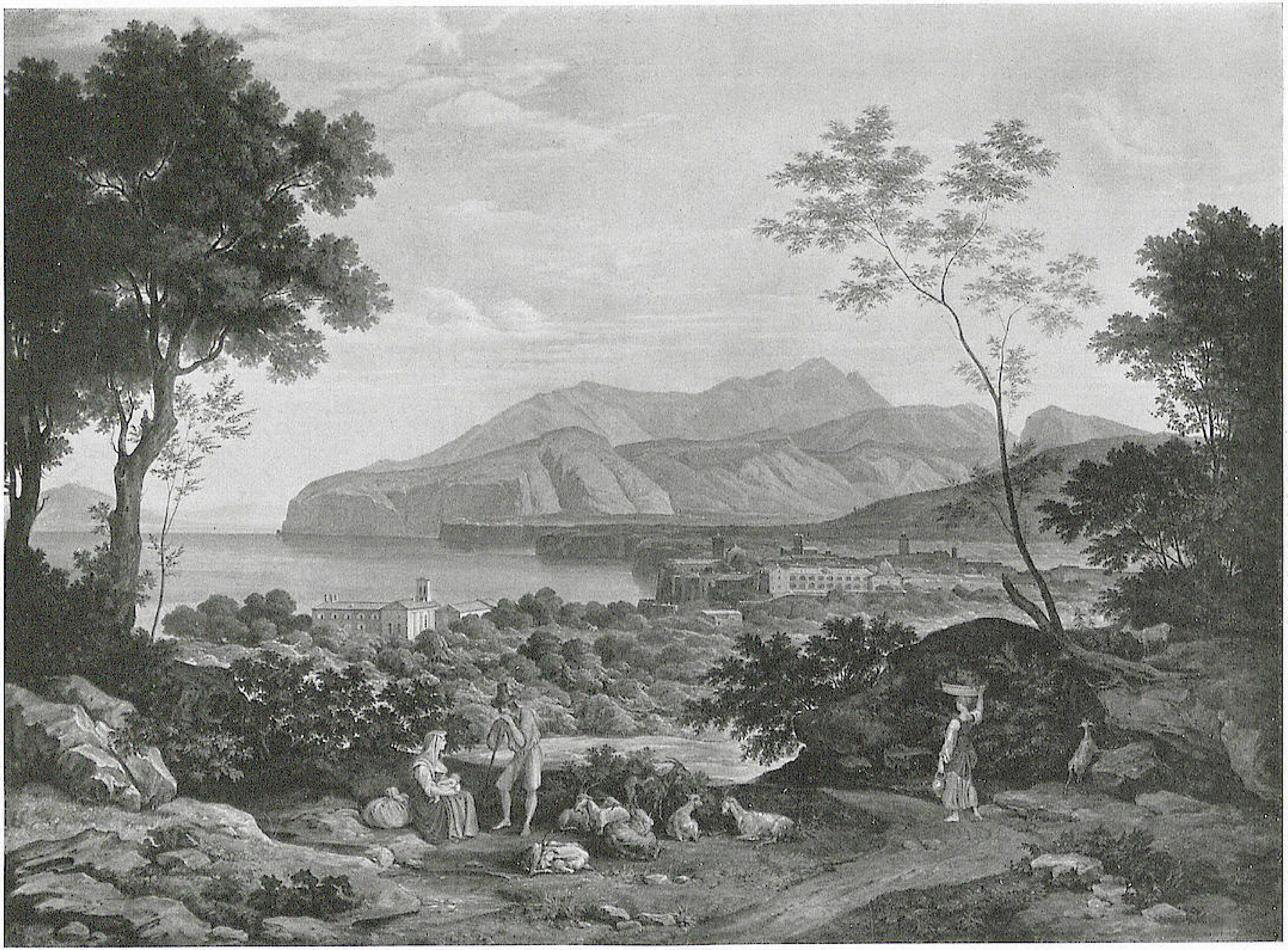
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOHANN MARTIN VON ROHDEN. WASSERFALL BEI TIVOLI

Kunsthalle Hamburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH REINHOLD. LANDSCHAFT BEI SORRENT

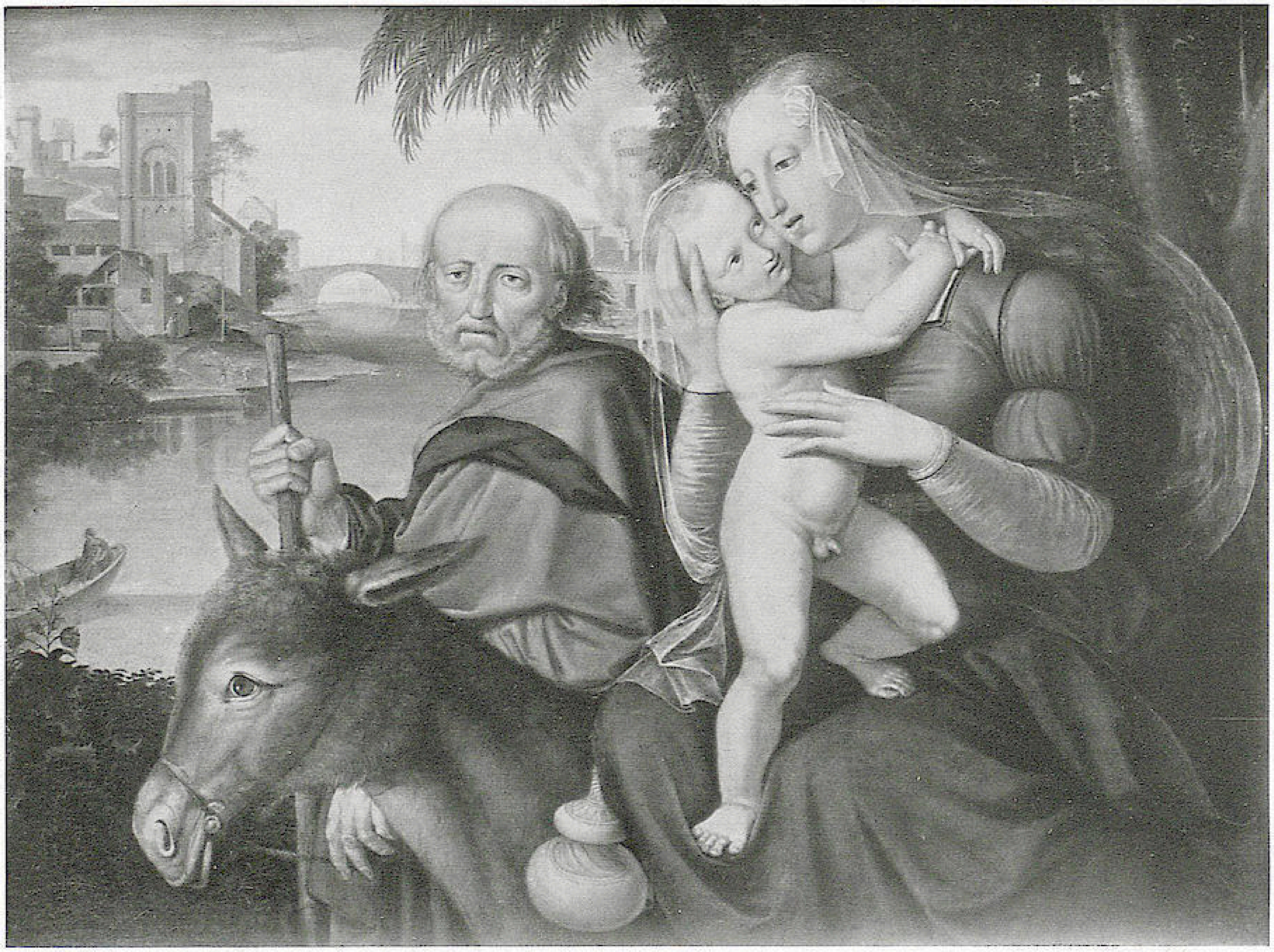
Staatssekretär i. R. Geh. Rat von Kühlmann, Berlin. — Nach Aufnahme der Ludwigsgalerie, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL ROTTMANN. EINSAME FÖHRE IM BAYERISCHEN GEBIRGE

Kommerzienrat Anton Koch, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Phot. Hanfstaengl

PETER VON CORNELIUS. FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Landschaft gemalt von Joseph Anton Koch. — Schackgalerie München

Städtischen Historischen Museum in Frankfurt a. M. betrachten, um zu erkennen, wie weit Runge mit der Schilderung individueller Seelenhaftigkeit auf dem Bild „Der Künstler mit Braut und Bruder" („Wir drei") selbst den Besten seiner Zeit vorausgeeilt war. Sah man hernach Bildnisse von anderer Hand wie das Selbstbildnis des Hamburgers Viktor Emil Janssen (1807—1845), das ganz erfüllt ist von schnittiger romantischer Männlichkeit, oder die Tantenbildnisse, auf denen die Abschilderung des vergrämten, von harten Zeiten bitter nachgeprägten Altfrauen- und Altjungferntums sich kundtat, Werke von Julius Oldach (1804—1830), von Friedrich Wasmann (1805—1860), von Franz von Rohden (1817—1903), so konnte man in diesen Ausstrahlungen die Nachwirkung der Kunst Runges erkennen. Nicht minder ist dies der Fall bei den Bildnissen von Philipp Veit (1793—1877), von dem aus dem Besitz der Gemäldegalerie in Mainz zwei ausgezeichnete Arbeiten gezeigt wurden: das Selbstporträt vor der italienischen Landschaft mit der energischen Gebärde, ganz Bewegung und doch statuarisch zusammengeballt, und das breite, friesartige Doppelbildnis von Johannes Veit und J. F. Overbeck, von dem Osborn einmal sagte, hier sei der ausgesprochen katholische Seelenausdruck gesucht und gefunden. Ohne Runges Beispiel und Vorbild sähe ich alle diese Porträtmöglichkeiten nicht; insofern ist mit „Wir drei" tatsächlich ein Werk verloren, das in der Entwicklungsgeschichte der Bildniskunst einen Abschnitt bedeutete.

Ein drittes Werk Runges, weniger bekannt als die beiden anderen, betitelte sich „Mutter und Kind an der Quelle". Malerisch ist es das reifste und schönste der drei, prachtvoll im Kolorit, wundervoll abgewogen in den Valeurs:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

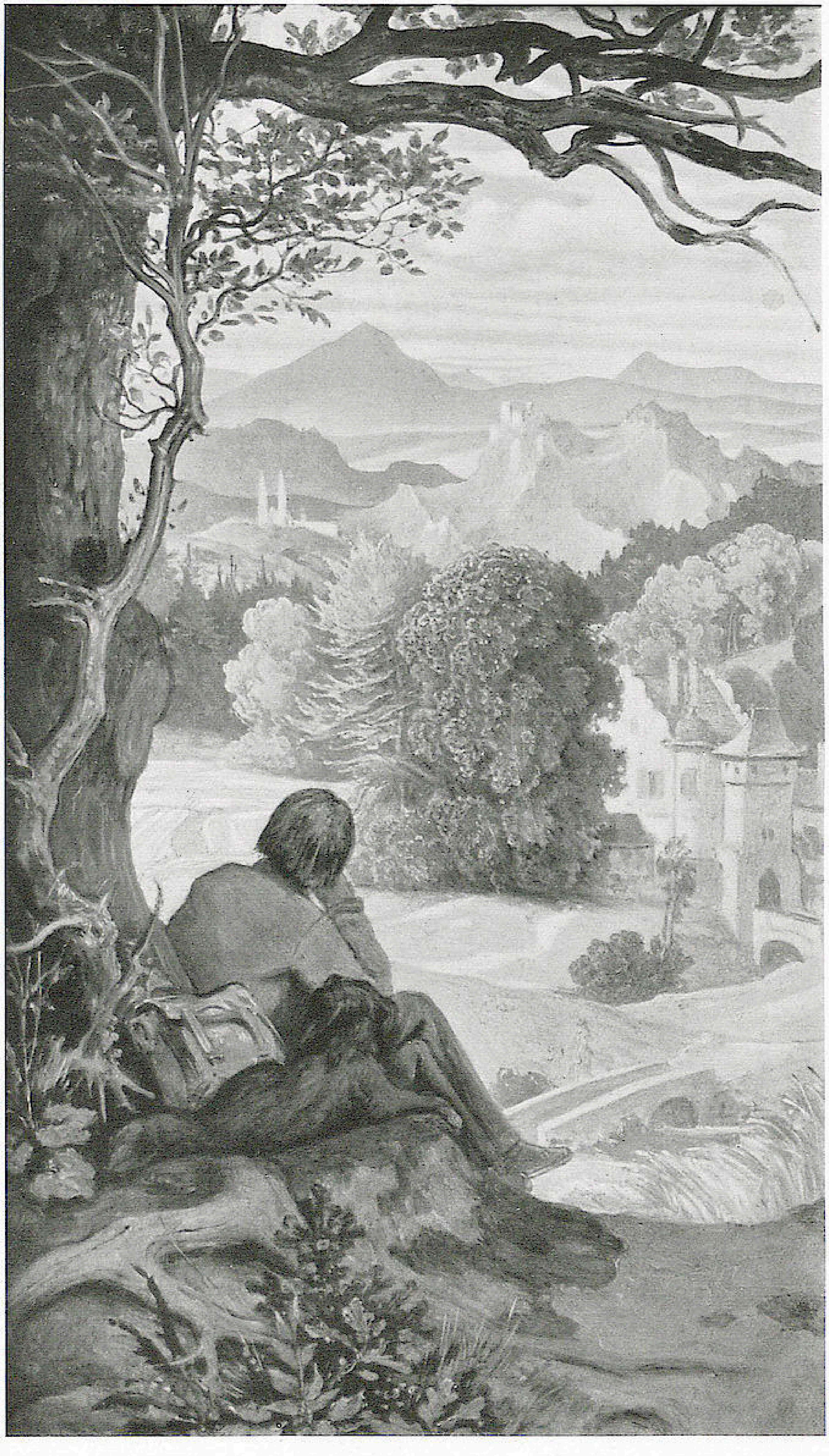
FRANZ VON ROHDEN. TANTE DES KÜNSTLERS

Kunsthalle Hamburg

man konnte fast an einen späten Venetianer denken.

Die vier Werke von Karl Blechen (1798—1840) stammten aus der Berliner Nationalgalerie und aus der Städtischen Galerie Nürnberg, deren flammende „Romantische Landschaft“ wohl aus der Zeit sein dürfte, da Blechen auf Schinkels Empfehlung Theatermaler am Königstädtischen Theater in Berlin war. Der „Durchblick in einen zerfallenen Klosterhof“, dunkel, fast mystisch mit dem seltsam aufleuchtenden Kreuz, ist ein Frühwerk; mit ihm trat der Sechsundzwanzigjährige zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Der Einfluß Friedrichs ist hier unverkennbar; dieser Einfluß hat sich erhalten bis in die Spätzeit von Blechens Schaffen; das eigenartige Gemälde „Einschlagender Blitz“, ein um seines Motives willen ganz ungewöhnliches Bild, steht noch in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MORITZ VON SCHWIND. AUF DER WANDERSCHAFT
Schackgalerie München. — Nach Originalaufnahme von Franz Hanfstaengl, München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL PESCHEL. REBEKKA UND ELEAZAR

Museum der bildenden Künste, Leipzig

gleicher Weise unter dem Bann Friedrichs. Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) war nur mit einem Bild zur Stelle, dem „Gotischen Dom“; Maler und Baukünstler sprechen in gleicher Weise aus dem Werk. Friedrich Wilhelm von Schadow (1789—1862) kam mit einem sehr stark farbigen Damenbildnis als Porträtist; er hatte Karoline von Humboldt gemalt, ein Name, der uns in die Geisteswelt der Romantik versetzt.

Georg Friedrich Kersting (1783—1847) ist der Maler der Innenräume, der stillen Stuben; auch er stand menschlich und mit seiner Arbeit Friedrich nicht ferne und wenn zunächst auch biedermeierliche Stimmung von ihm ausgeht, gehört er doch zu den Romantikern wie die einzige Frau dieses Kreises, die Kersting auch gemalt hat: Luise Seidler (1786—1866), von der man ein ungewöhnliches Bild aus dem Schloßmuseum in

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Weimar beibrachte, den sehr dekorativ gemalten „Johannesknaben". Von Julius Oldach sah man außer dem erwähnten Tantenbildnis noch ein Gemälde von inniger Anmut, eine Szene aus Goethes idyllischem Epos „Hermann und Dorothea"; die Illustration war überwunden und trotz einiger Befangenheit der Komposition war ein Bild von herzbewegender Innerlichkeit zustandegekommen.

Dem romantischen Strom aus Norden rauschte aus Süden ein wesensähnlicher und doch wieder anders gearteter entgegen. Der Norden sprach herber, germanischer: aus dem Süden kam mehr spielerisches Leben, Bewegung, Buntheit und Anmut. Dies eben macht den Reichtum der deutschen Romantik aus, daß sie nicht gleichsam in eherne Konturen eingepreßt erscheint, sondern daß sie wechselreich und mannigfaltig ist und wie in einem Blütenstrauß die Einzelerscheinungen zusammenfaßt zu höherer Einheit.

Joseph Anton Koch (1768—1839), der in Rom seinem alpenländischen Wesen treu gebliebene Tiroler, führt hier die Reihe an. Auch von ihm hat man, wie von C. D. Friedrich, neun Werke herbeigeholt: sie gruppierten sich um das Hauptstück „Die Cascatellen von Tivoli" aus Grieser Privatbesitz, ein Bild von hohem innerem Reichtum; es gibt davon glücklicherweise zwei Repliken aus Kochs eigener Hand. Ein Figurenbild mit dem Heiligen Franz von Assisi (aus dem Ferdinandeum in Innsbruck), ein Gemälde, das von Dantes Göttlicher Komödie angeregt war, ist als Unikum zu bezeichnen. Als Kochs Schüler oder wenigstens durch Arbeitsgemeinschaft oder Umgang in Rom mit ihm verbunden, erscheinen Heinrich Reinhold (1789—1825), Joseph Rebell (1787—1828), der später in Wien eine führende Stellung einnahm, der Hesse Johann Martin von Rohden (1778—1868), von dem es hieß, seine Bilder seien vielleicht die einzigen, vor denen man weinen könne, Emil Ludwig Löhr (1809—1876), Franz Catel (1778—1856), Joseph Anton Ramboux (1790—1866), dem auch das Gemälde „Am Brunnen von Arriccia" des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt zugeschrieben werden darf, der frühvollendete Karl Philipp Fohr (1795—1818), der mit vier Werken sehr eindrucksvoll erscheinende Darmstädter August Lucas (1803—1863) und die drei Brüder Olivier: Ferdinand Johann (1785—1841), der Bedeutendste, dessen Hauptwerk „Schloß Weickersdorf" da war, der etwas altertümelnde Heinrich (1783—1848) und der biedere Woldemar Friedrich (1791—1859), der im religiösen Gemälde wie in der Landschaft sehr Beträchtliches leistete. Von Koch spinnen sich die Beziehungen zu den Nazarenern, die gleichzeitig mit ihm in Rom lebten und ähnlichen Tendenzen huldigten wie der Tiroler Landschafter, obwohl ihr Interesse in erster Linie dem religiösen Gemälde und dem Historienbild zugekehrt war. Ihr Führer ist recht eigentlich Peter Cornelius (1783—1867), der auch das Programm dieser Richtung innerhalb der Romantik literarisch fixierte. Wie er, der sich später ganz der freskalen Malerei zuwandte, in der römischen Zeit malte, wurde uns durch seine „Flucht nach Ägypten" aus der Schackgalerie in München und noch mehr durch das besonders von den Malern bewunderte unvollendete Gemälde einer Grablegung (Leipzig, Museum) veranschaulicht. Heinrich Maria Heß (1798—1863) sprach hauptsächlich als Bildnismaler, F. J. Overbeck (1789—1869) bekundete mit seiner „Erythräischen Sibylle", wie gründlich sich die Deutsch-Römer Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle angesehen. Joseph von Führichs (1800—1876) „Joseph als Hirtenknabe" aus der Berliner Nationalgalerie läßt die hohen malerischen Qualitäten erkennen, die fast allen dieser zu Unrecht als matt verschrienen nazarenischen Gemälden innewohnten. Besonders kostbar in seiner Herbheit war ein leider nicht einmal in einer Nachbildung erhaltenes Frühwerk des Julius Schnorr von Carolsfeld (1794—1872) aus dem Besitz der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena „Die Wüstenpredigt Johannes des Täufers": da sah man wahrhaft quattrocentistische Köpfe und Szenen; in seiner Ungelenkheit steht das Werk hoch über einem Hauptwerk späterer Zeit, das vom Domstift zu Naumburg überlassen worden war: Christus als Kinderfreund.

Wie der Bruder L. F. von Schnorr (1789—1853), so waren eine Reihe von wesensverwandten Gestalten, darunter Carl Peschel (1798—1879) mit einem schönen biblischen Stück, und die süddeutschen Landschafter Schiffer, Steinfeld, Brandes gut vertreten. Besonders auch die rheinische, vorwiegend Heidelberg-Frankfurter Gruppe mit G. W. Issel, G. Ph. Schmitt, C. Engel von der Rabenau, C. F. Lessing, den beiden Fries, Bernhard und Ernst, und dem in diesen Zusammenhang gehörigen Karl Rottmann (1798—1850), dessen Wachsen und Werden von dem frühen Heidelberger Bild mit der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MORITZ VON SCHWIND. RITTER KURTS BRAUTFAHRT

Badische Kunsthalle, Karlsruhe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHMITZ. AUF DEM FELDBERG

Historisches Museum Frankfurt a. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADRIAN LUDWIG RICHTER. DURCH DIE FURT

Städtische Kunstsammlung Chemnitz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lieblichen Staffage bis zur monumentalen „Einsamen Föhre“ an vier Werken aufgezeigt wurde. Mit dem malerisch ungemein delikaten Adolf Schmitz (1825—1894), der mit einem Bild in dem „Ausflug auf den Feldberg“, das 1854 gemalt wurde, schon die neue Zeit hoher koloristischer Kultur ankündigt, klang diese Richtung aus.

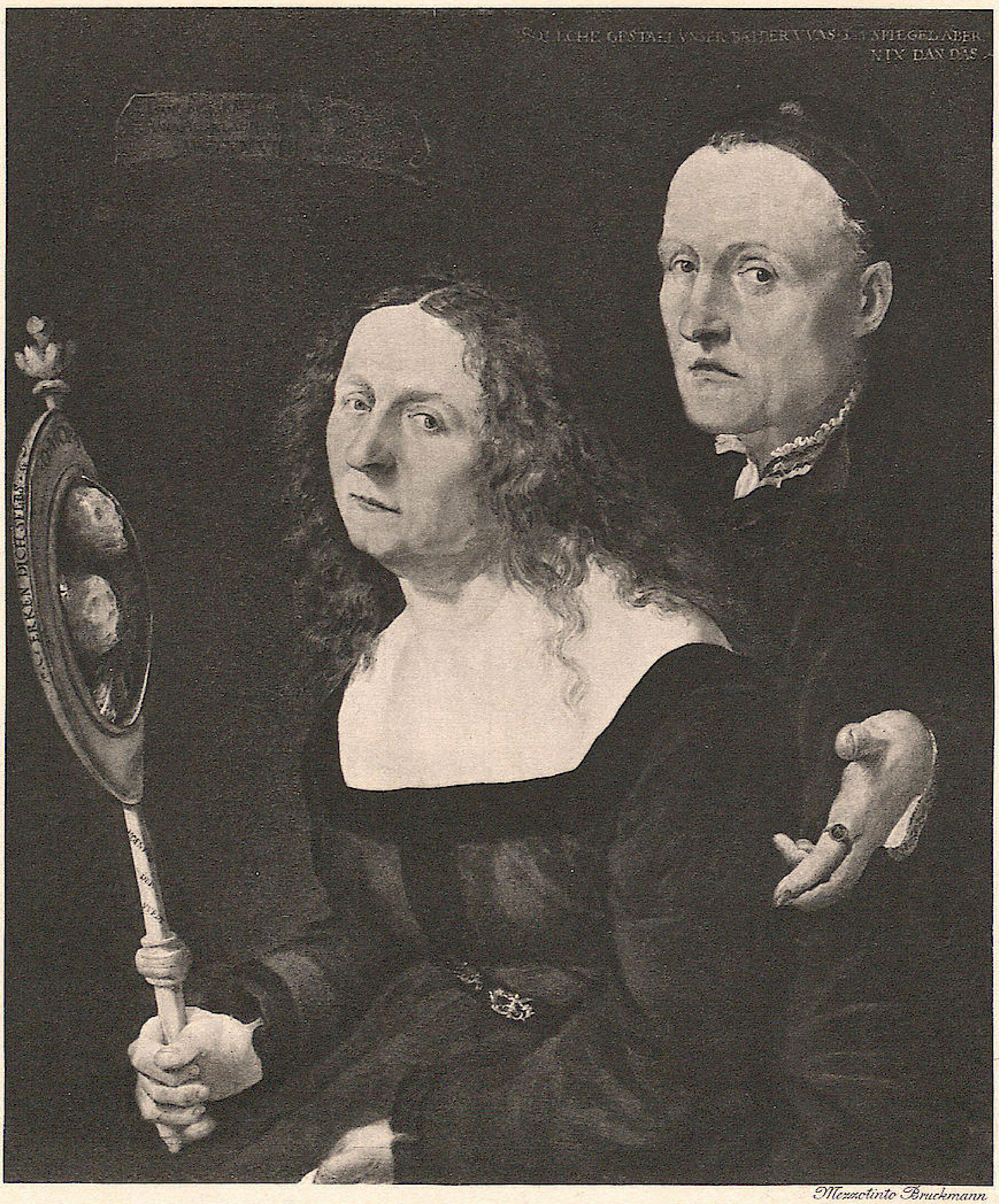
Moritz von Schwind (1804—1871) und Ludwig Richter (1803—1884) sind unserer Generation als die volkstümlichen Romantiker besonders geläufig. Während Ludwig Richter auf der Ausstellung durch etwas abgelegenere Werke — vier an der Zahl, davon zwei aus seiner römischen Zeit — repräsentiert wurde, war Schwind außer durch einige der schönen Wander- und Sagenbilder aus der Schackgalerie und dem sinnbildhaften „Des Knaben Wunderhorn“ mit seinem volkstümlichsten Werk, dem sogenannten „Häufelbild“ um Goethes Gedicht „Ritter Kurts Brautfahrt“ aus der Karlsruher Kunsthalle in seiner ganzen blühenden Romantik vertreten. Es war das Bild der Romantik, wie der Begriff in der Vorstellung des deutschen Volkes lebt: daß gerade dieses Werk mit fünf anderen Schwindbildern hinsinken mußte in der Glut des Feuers, ist wie ein Symbol. Vergessen aber sollen diese Kunstwerke nicht sein, auch wenn sie uns entschwunden sind. In höherem Sinn bleiben sie unser, sind sie unser bester Besitz; sie ruhen in uns selbst. Vielleicht bewahrheitet sich so auch diesem Verlust gegenüber, was Caspar David Friedrich schrieb:

Um ewig einst zu leben,
Muß man sich oft dem Tod ergeben.

Georg Jacob Wolf

MORITZ VON SCHWIND. DES KNABEN WUNDERHORN
Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Mezzotinto Bruckmann

Hans Burgkmair. Der Künstler und seine Frau. 1529

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. JOHANNESALTAR, 1518. DETAIL: KOPF DES JOHANNES

Burgkmair-Ausstellung Augsburg (s. a. S. 367)

ZUM 400. TODESJAHR HANS BURGKMAIRS

Zu verschiedenen Zeiten hat die italienische Kunst einen Einfluß auf die nordische Entwicklung ausgeübt, jedoch war diese Einwirkung niemals so stark wie zur Zeit der Renaissance. Dieser Einfluß südlicher Formgebung kann in überaus anregender Weise in der Ausstellung, die in der staatlichen Gemäldegalerie zu Augsburg aus Anlaß des Gedächtnisses des vierhundertsten Todestages des Malers Hans Burgkmair veranstaltet worden ist, verfolgt werden. Der Künstler gehört zu den hervorragenden Vertretern der Malerei der Renaissance und da die Entwicklung der Kunst der Gegenwart nach den Entgleisungen eines übersteigerten Subjektivismus nach einer neuen Gesetzmäßigkeit strebt, die die Gehalte des Lebens erfaßt und zu allgemeingültigem Ausdruck bringt, so ist diese Ausstellung nicht nur von kunstgeschichtlichem Wert, sondern bedeutsam für unsere Zeit. Denn die Entstehung neuer Anschauungen kann nicht auf zufällige Anregungen zurückgeführt werden, sondern das Grundlegende ist eine geistige Forderung, die zur Verwirklichung drängt. Burgkmair hat die Formen des Südens verhältnismäßig leicht aufgenommen und verarbeitet. In den Schöpfungen eines tiefer veranlagten Künstlers, wie Dürer, spiegelt sich ein härteres Ringen um die neue Ausdrucksform. Aber es

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. DETAIL DER BASILIKA S. PIETRO, 1501

Maria mit dem Kind und sieben hl. Nothelfer. — Ausstellung Augsburg

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. DETAIL DER BASILIKA S. PIETRO, 1501

Sieben heilige Nothelfer. — Ausstellung Augsburg

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ist überaus reizvoll, in der Ausstellung zu verfolgen, wie die Formen der Gotik von denen der Renaissance verdrängt wurden. Um diese Entwicklung klar vor Augen zu führen, sind die Werke des Vaters Thoman Burgkmair erstmals zusammengebracht worden, dessen Arbeit auf den Sohn Hans zu Anfang seiner künstlerischen Laufbahn bestimmenden Einfluß ausgeübt hat. Das Gesetzliche der nordischen Kunst geht zunächst nicht ohne weiteres in das Sinnliche der südlichen Formgebung über. Die mittelalterliche Auffassung, daß, weil die Seele ein übernatürliches Wesen ist, der Körper nur höheren Mächten dienstbar sei, ist in den frühen Werken wirksam. Die Natur ist dem Geist untergeordnet und die gotische Formgebung mit ihrer überrationalen Auffassung des Kosmos schlägt durch. Immer mehr macht sich jedoch in den Arbeiten das Streben nach einer überzeugenden Darstellung der natürlichen Zusammenhänge geltend und die Gestalten, die wie ein Klang aus einer höheren Welt wirken und dieser untergeordnet sind, lösen sich durch individualisierte ab. In Italien und in den Niederlanden hat sich die Wandlung, die die Kunst den Menschen näherbrachte, vollzogen. Die Erkenntnis einer natürlichen Gesetzmäßigkeit, von der alle Gegebenheit abhängig ist, war neu erschlossen. Augsburg war in der damaligen Zeit ein Kulturzentrum, in dem sich die Gegensätze von Nord und Süd kreuzten. So wirkten die geistigen Strömungen jener reichen Zeit auf das Schaffen Hans Burgkmairs ein. Er hatte sich durch große Reisen nach Italien gebildet und die Farbenglut der Venezianer war von starkem Einfluß, wie seine Palette und die Abstufung der Töne seiner Bilder beweist. Eine Auffassung machte sich geltend, der ein Naturbegriff zugrunde lag, der die Körperlichkeit und den Geist, die substantielle Form und die Bewegung vereinigte. Von der Sicherheit des neuen künstlerischen Ausdrucks zeugen Schöpfungen, wie etwa „Maria mit dem Kind“ oder der Johannesaltar. Ein Doppelbildnis, das den Künstler und seine Frau, kurz vor dem Tod gemalt, darstellt, ist ein unübertreffliches Vorbild späterer Bildnismaler geworden. Auch auf graphischem Gebiet war Burgkmair, überwiegend im Auftrag des Kaisers Maximilian, ebenfalls mit Erfolg tätig.

Oskar Wolfer

KUNST UND MYSTIK

Das Wort Mystik ist eine Zeitlang so in den Sprachgebrauch gekommen, daß es vulgär wurde, das heißt, daß niemand mehr sich um seinen Sinn kümmerte. Mystisch nennt man heute alles, was in einem gewissen Gegensatz zu real steht; alles was abseitig vom Gewöhnlichen, aber auch alles, was unklar und unverständlich ist. Im weitern Sinne überhaupt alles, was sich über den banalen Durchschnitt erhebt und an den Beschauer oder Leser geistige Ansprüche stellt.

Übrigens gehen die Begriffe auch weit auseinander. Es gibt Leute, die Mystik nur im Sujet erkennen; für die z. B. eine „Auferstehung Christi“ mystisch ist, ein „Stilleben“ aber nicht. Andre hingegen nennen alles mystisch, was im Ringen nach höherm Ausdruck mißglückt ist. Jede nicht zur Klarheit gelangte Sprache, die sich in Verworrenheiten verliert oder in Ansätzen stecken bleibt, wird als Mystik abgetan.

Man beliebt Unklarheit mit Geheimnis zu verwechseln.

Mystik ist das Klarste, weil das Innerste der Dinge.

Aber natürlich — sie ist Geheimnis.

Geheimnis, das immerwährend bereit ist, sich jedem zu erschließen, der fähig ist, zu schauen und zu fühlen.

In der Religion spricht man von einem Zustand der Gnade. Das gilt ebenso für die Kunst. Man nennt es hier künstlerisches Erlebnis. Der Beschauer muß in den Zustand der Gnade kommen. Dann kann ein Farbenklang von Grünewald oder eine Flammengeste von Greco oder ein Stillleben von van Gogh oder ein Kopf von Jawlensky zur mystischen Vision werden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. DIE BASILIKA S. CROCE, 1504. — BURGKMAIR-AUSSTELLUNG AUGSBURG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. BILDNIS DES SEBASTIAN BRANT

Burgkmair-Ausstellung Augsburg

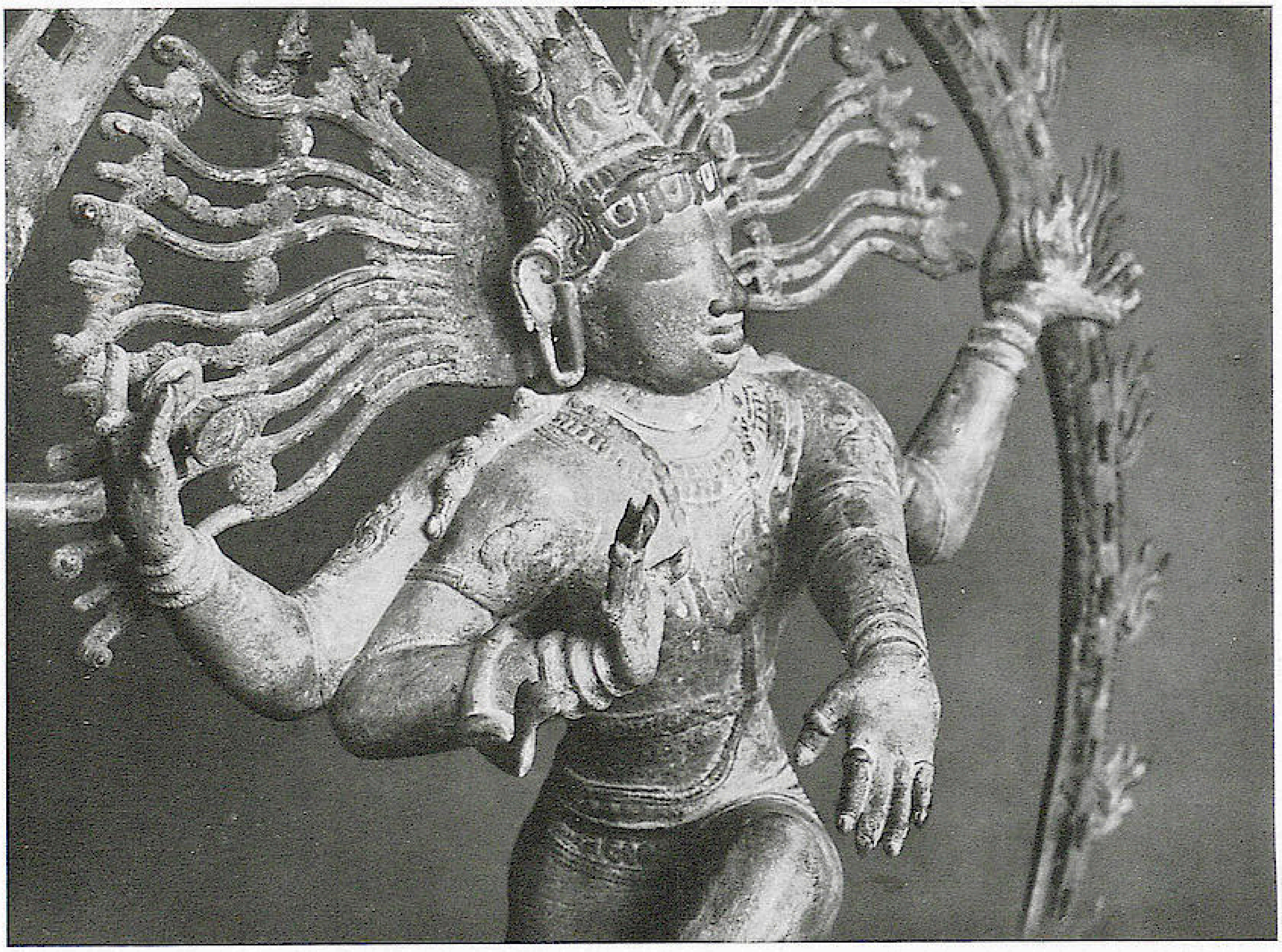
Man stellt gemeinhin die Gotik als den Stil der Mystik hin. Das ist richtig, insofern die Gotik zeitlich mit der Blüte der mittelalterlichen Mystik zusammenfällt und zugleich mit der Blütezeit der Bauhütte, welche das Werkgeheimnis hütete.
Aber natürlich ist jeder Stil, wo er zu seinem höchsten Ausdruck gelangt, mystisch.
Weil die Mystik immer da einsetzt, wo die Kunst ihr Letztes gibt und scheinbar ihre Grenzen sprengt . . .
Kunst ist an das Sichtbare gebunden. Aber wo sie nur Sichtbares sagt, sagt sie uns nichts!
Sie beginnt eigentlich erst da, wo sie aufhört. Wenn uns gewissermaßen jedes große Kunstwerk etwas Neues sagt, so sagt es uns zugleich auch in seiner Art ein Letztes. Alpha und Omega ist in ihm beschlossen. Und in diesem Begegnen von Erstem und Letztem entspringt der Funke der Mystik. Worin jene Schwingungen, die uns entrücken, uns unserm Selbst entreißen, bestehen, ist unergründlich.

(Fortsetzung S. 378)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS BURGKMAIR. JOHANNESALTAR, 1518. MITTELSTÜCK
Burgkmair-Ausstellung Augsburg. — (s. a. Detail S. 361)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



DETAIL DES TANZENDEN SCHIWA

DER TANZENDE SCHIWA

Die Figur des tanzenden Schiwa ist zum Exponenten der Hinduplastik geworden, und zwar mit gutem Recht, denn es gibt kein anderes Thema, in dem die symbolischen und künstlerischen Forderungen des Hindu klarer ausgesprochen und vollkommener formuliert worden wären.
Für den Europäer stellt sich ein solcher Schiwa Nataraja (= Schiwa als König des Tanzes) als eine männliche Figur dar, die, im Tanzschritt auf dem rechten, gebogenen Bein balancierend, den Körper von rechts nach links schwingt. Ein vielfältiges Drehen und Wenden, ein Wirbel von Extremitäten, denn die Arme haben sich über das natürliche Maß hinaus verdoppelt. Das rückt den Gott in die Sphäre des Überirdischen, es ist ein Ausdruck seiner Allmacht und Kraft und stempelt ihn zu einem übermenschlichen Wesen. Die Erklärung, daß man dem Gotte vier Arme gegeben habe, um seine Attribute unterzubringen, ist allzu materialistisch und obendrein sicher unrichtig, denn zwei Hände tragen nichts und für die oft vorkommende Form mit drei Köpfen besagt sie erst recht nichts. Hier steckt vielmehr das starke, übermächtige Bedürfnis nach gehäuftem Ausdruck dahinter, das die indische Kunst vor jeder anderen auszeichnet. Es hat im übrigen schon sehr früh dazu geführt, dem Gott die Arme zu verdoppeln, denn auf einer Münze des berühmten indoskythischen Königs Kanishka, also um 100

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

TANZENDER SCHIWA. BRONZE. SÜDINDIEN, UM 1500

Besitzer: Dr. E. v. d. Heydt, Ascona

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

n. Chr., präsentiert sich Schiwa bereits als vierarmiger Gott.

In späterer Zeit, d. h. vom Ende des ersten Jahrtausends n. Chr. an, wird Schiwa immer mehr zur beherrschenden Gottheit, und eine seiner eindrücklichsten und beliebtesten Erscheinungsformen wird die des Nataraja, die den Gott darstellt, wie er im Tanze die Welt zerstört: in einem Flammenkreis, eine Flamme aus einer Hand emporlodernd, in der andern Hand eine Trommel, so zertritt der Gott einen Zwerg, der nichts anderes ist als die „Unwissenheit" oder die „Täuschung", die den Sinn der Menschheit gefangen hält.

Die ganze Figur ist geladen mit Symbolik, bis in die letzten Formen hinein; so findet sich im flatternden Haar die Göttin des heiligen Ganges, die Schiwa einst bei ihrer Herabkunft vom Himmel mit seinen Haaren aufgehalten und lange darin gefangen gehalten hatte, in der Gestalt einer kleinen Wassernymphe, halb Fisch, halb Weib. Ihr entspricht auf der anderen Seite ein Rad, das Symbol der Herrschaft, eigentlich ein Attribut des Gottes Vishnu; es erscheint manchmal durch die Mondsichel ersetzt, die sich hier seitlich an dem Kopfschmuck aus Cassia-Blättern angebracht findet, dessen Mitte ein abgewetztes, knopfartiges Gebilde einnimmt: das ist ein Totenschädel, denn Schiwa ist zugleich der Große Asket, der sich an den Leichenstätten aufhält. Bemerkenswert ist ferner, daß Schiwa zweierlei Ohrringe trägt, einen in der Form der Männer- und einen in der Form der Frauenohrringe, um anzudeuten, daß der Gott die zeugenden Potenzen beider Geschlechter in sich vereint.

Man kann sich natürlich auf den Standpunkt stellen, daß man das alles nicht zu wissen brauche, um der gewaltigen künstlerischen Leistung gerecht zu werden, die ein solcher tanzender Schiwa darstellt, daß man den Schwung, die Grazie und die Schönheit dieses bewegten Körpers getrennt von allem Ausdrucksgehalt genießen könne; doch wird man dann allzu leicht Gefahr laufen, eine solche Figur mißzuverstehen und ihr Wirkungsabsichten unterschieben, die der ursprünglichen Absicht zuwiderlaufen. Denn was wird man erst sagen, wenn man hört, daß es sich bei derartigen Werken nicht um Lösungen handelt, die dem freien Ermessen des Bildners überlassen waren, sondern um Figuren, bei denen jede Stellung, die des Kopfes, des Rumpfes, der Extremitäten, ja bis hinein in die Haltung der Finger, und dann noch die Proportionen des Ganzen durch einen strengen Kanon vorgeschrieben waren? Uns Europäern erscheint der Gedanke unerträglich, daß der gestaltenden Kraft des Künstlers gar nichts zu tun übrig gelassen wurde, dem Hindu-Bildhauer war er selbstverständlich, denn für ihn war es ausgemacht, daß er sich nur in den alten, durch jahrhundertelange Tradition geheiligten Formen aussprechen dürfe, wenn sein Werk irgendwelchen kultischen Wert haben sollte. Indische Plastik ist unbedingter als die Plastik irgendeines anderen Landes religiöse Plastik, und Werke wie der tanzende Schiwa sind in erster Linie magische Hilfsmittel, um auf die Gottheit einzuwirken. Das läßt das Vorschriftswesen und seine Vormachtstellung verstehen, das Künstlerische kommt erst in zweiter Linie; ja es kann sogar völlig fehlen, ohne daß der kultisch-magische Wert dadurch irgendwie Schaden erlitte.

Damit erklärt sich auch die große Menge künstlerisch unbedeutender und sogar minderwertiger Stücke, denn ein Handwerker konnte bei genauer Einhaltung der Regeln einen Auftrag ebenso gut lösen wie ein Genie. Geniale Bildner waren auch in Indien selten, und so kommt es, daß verhältnismäßig sehr wenige Bronze- oder Steinplastiken sich aus dem Meer handwerksmäßiger Götterbilder herausheben. Das hier vorgeführte Exemplar, vollendet in der Durchbildung des Körpers, im Zusammenklang der Formen, im Schwung und in der Wahrheit der Bewegung, gehört zu den schönsten Exemplaren in außerindischem Besitz. Gerade die Darstellung der Bewegung ist das untrüglichste Kriterium, ob man es mit einem Kunstwerk oder mit einem geistlosen Machwerk zu tun hat: hier entwickelt sich ein Bewegungsmotiv schön und lange vorbereitet aus dem andern, wo ein frommer Handwerker Arme und Beine in leblos starren Brechungen wiedergibt.

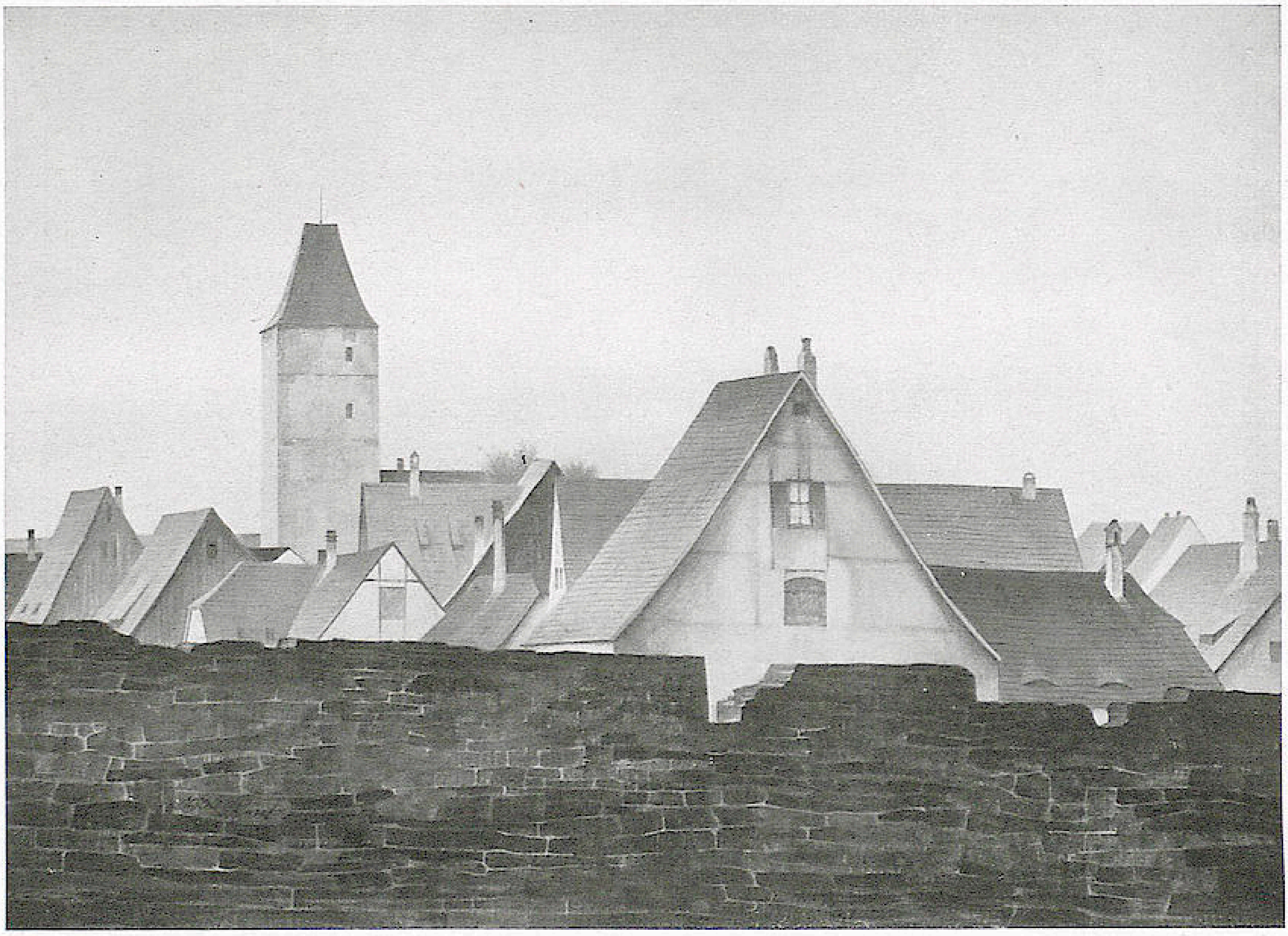
Die Bronzefigur stammt aus Südindien und scheint, worauf die Abnützung schließen läßt, lange Zeit verehrt worden zu sein. Im Stil ähnelt sie dem berühmt gewordenen Schiwa Nataraja aus Bellur, der ins Jahr 1511 n. Chr. datiert ist. Man wird also nicht fehl gehen, wenn man diesen Schiwa um 1500 n. Chr. ansetzt.

Ludwig Bachhofer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KOFF DES TANZENDEN SCHIWA (S. 369)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ LENK. DINKELSBÜHL

WAS ICH WILL. VON FRANZ LENK

Daß ich bewußt Maler werden wollte, kann ich nicht sagen. In dem Dorf, da ich aufwuchs, war der Maler ein Anstreicher, der den Bauern die guten Stuben und gleichzeitig die Kuhställe auspinselte. Andere Begriffe vom Malen kannte niemand, jedenfalls hat mir keiner davon gesagt.
Ich besitze ein getuschtes Bildchen, darauf habe ich als Kind die Dorfkirche voll Andacht dargestellt. Noch heute weiß ich, wie ich da am Feldrande saß in der Sommerhitze und zusah, wenn die Bauern vom Tale auf das Feld gingen oder das Dorf entlang, während ich mich um die Darstellung des Kirchleins plagte.
Noch jetzt spaziere ich während des Malens in meinem Landschaftsbild im Geiste herum. Ich gehe die Wege, die ich male, entlang. Oder ich stelle mir vor, wie die Landschaft aussehen müßte hinter dem Hügel, der die Fernsicht im Bilde verdeckt. Schon als Kind lief ich beim Kühehüten hinter den Berg, um in die Ferne zu sehen; kam ich zurück, waren die Kühe weggelaufen und der Bauer schimpfte.
Immer treibt es mich, das zu gestalten, was mich seit frühester Kindheit — soweit ich überhaupt zurückdenken kann — bewegt. Schon damals habe ich nie nur gesehen, sondern Natureindrücke mit allen Sinnen in mich aufgenommen. Im Walde sehe ich Bäume, Moos, Felsen, Vögel, Farben, den Bach und den feuchten Boden darum. Aber die Nase riecht das Harz, den Modergeruch des Bodens, Thymian und Weiherflieder. Der Wind geht durch die Bäume und liegt im

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. WEIDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. SCHWÄBISCHE LANDSCHAFT

Ohr. Fern hacken schallend die Holzfäller. Das Wasser des Baches ist kalt.
Das will ich malen!
Keine Abschrift, sondern das Leben!
Nicht das Leben, welches mir fremd ist, sondern das, welches mich umgibt und mir seit der Jugend vertraut ist. Anderes könnte ich nicht malen, wenn ich gleich wollte. Es kümmert mich nicht, ob es andere Maler anders oder ebenso machen oder gemacht haben. Im Ringen um den Ausdruck, bei der Steigerung des Gesehenen zu Rhythmus und Farbe, beim Vereinfachen und Typisieren der Natur entsteht von selbst die Sprache. Ob man das Ergebnis davon „Naturalismus", „Verismus" oder „Neue Sachlichkeit" nennt, ist mir vollständig gleichgültig.
Ich habe einsehen müssen, daß man einem schlafenden Schwein, wenn man es malen will, nicht mit Kunsttheorie beikommen kann. Es stinkt im Schweinestall, Fliegen stechen, die Luft ist dick. Das Schwein aber liegt da und schnarcht und grunzt. Das ist alles so wundervoll echt, was soll da Theorie!
Und der Beschauer eines Bildes muß diese Echtheit spüren. Er muß unbewußt im Landschaftsbilde den Wind fühlen, den Duft frischer Äcker riechen. Er muß Lust bekommen, in mein Bild hineinzuwandern.
Es ist heute ein Riß vorhanden zwischen der im Bilde gestalteten Vorstellung des Malers und der Vorstellung des Bildbetrachters. Der Betrachter zweifelt, weil er seine Vorstellung als laienhaft oder sentimental, unkünstlerisch und kitschig verdammt sieht. Er kommt sich häufig genarrt vor. Außerdem hat er in die verzwickten und verzweigten Wege der Kunstprobleme, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

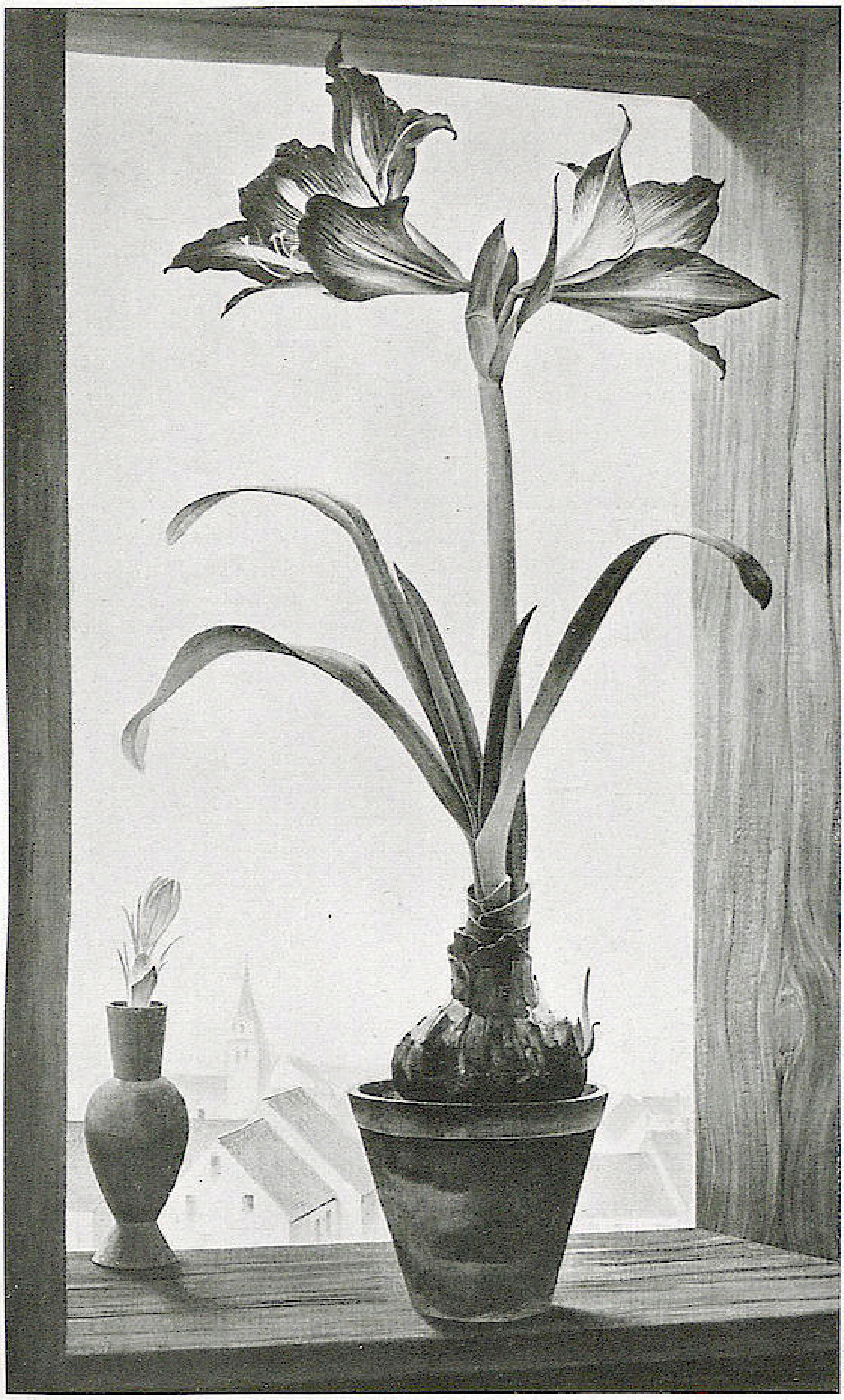
FRANZ LENK. HEIDELANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ LENK. DORFLANDSCHAFT

die letzten Jahrzehnte gebracht haben, nicht folgen können. Ein Teil versuchte, an diese oder jene Richtung zu glauben. Einigen davon war es auch möglich, aber die anderen sahen, daß Glauben-Wollen und Glauben-Können sehr zweierlei ist.
Wenn ein Bauer vor 500 Jahren in seine Kirche kam, hat er die Gestalten des Altarbildes ganz einfach angebetet. Ein Rausch zwang ihn, zu glauben durch die Kunst. Die Vorstellung des Schöpfers war die seine, er zweifelte nicht. Wir kennen Legenden von der Kraft der Heiligenbilder, wo Maria die Augen aufgeschlagen hätte. In welchem Zustande von Entrücktheit muß der Beschauer durch Gläubigkeit an Gott und Kunst gewesen sein, wenn er Maria die Augen bewegen sah. Wir wollen annehmen, daß nur den größten Meistern diese Kraft der Suggestion auf den Beschauer möglich war. Es bleibt doch trotzdem für uns kaum faßbar.
Wenn die Kunst heute von dieser Suggestionskraft nur noch einen Teil besitzen würde, hätten wir keinen Riß zwischen Bild und Beschauer. Ein Bild sollte bei aller Sinnlichkeit der Erscheinung in das Gebiet des Glaubens führen. Dafür gibt es für den Gestalter keine Regel noch ein Rezept. Keine Theorie führt dahin, vielleicht aber ruhige, gleichmäßige und bodenständige Kraft. Eine übernommene, vielleicht sogar fremde Manier, die in keiner Hinsicht zu Temperament und Lebensäußerung eines Volkes paßt, erzeugt folgerichtigen Leerlauf. Die Kunst will Ruhe und eigenen Boden haben zum Wachsen. Keine Pflanze kommt zum Blühen, wenn man sie immer wieder aus der Erde reißt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ LENK. AMARYLLIS

Hoffentlich folgt auf die langen Jahre des Kunst-Atheismus eine Zeit des Kunst-Glaubens. Kunst ohne Glauben ist undenkbar! Wenn wir wieder einfach glauben lernen, zuerst einmal an uns selbst, wird es auch gelingen, unseren Kunstwerken jenen unnennbaren suggestiven Funken zu geben, der den Beschauer entzündet.

Wir wollen aufhören, die Kunst zu einem Gott zu machen, sie wird dabei ein goldenes Kalb. Die Kunst sei wieder Dienerin, und Bescheidenheit tut ihr vor allem not. Außerdem bleibe sie im Lande: sie stammt von keinen schlechten Eltern und ist ihnen durch Tradition und Schicksal verbunden.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KUNST UND MYSTIK

(Fortsetzung von S. 366)

Sie können durch die Macht und Schönheit der Farbe oder der Form oder der Linie erreicht werden. Es gibt aber auch Kunstwerke, wo wir diese Mittel nicht mehr als Ursache feststellen können. Zum Beispiel, um recht Verschiedenes zu nennen: Raffaels „Verklärung Christi" und Manets „Erschießung Kaiser Maximilians". Beide „literarische" Stoffe, worin für den streng künstlerischen Anspruch eher eine Ablenkung liegt. Worin liegt ihr Geheimnis? Es wird sich nie technisch erklären lassen.

Das Aufglimmen der mystischen Empfindung ist ein geheimer Vorgang zwischen dem Kunstwerk und dem Beschauer, der nicht erörtert werden kann. Er könnte sich höchstens als ein Eintauchen in den Zusammenhang aller Dinge umschreiben lassen.

In diesem letzten Sinne sind Kunst und Religion tatsächlich dasselbe.

„Was sichtbar ist, das ist zeitlich. Was aber unsichtbar ist, das ist ewig." (2. Kor. 4, 18.)

Das Ewige ist der Kunst Ziel; das Zeitliche ist ihr Weg dazu. Darum muß die Kunst immer wieder aufs neue beginnen. Sie muß den Titanenkampf mit der Materie führen, sie muß immer wieder die Leidensfolge neuer Fleischwerdungen und Gottestode erleben, sie muß entgotten und vergotten.

In diesen Kämpfen entreißt sie der Materie ihr Geheimnis — das Unsichtbare wird sichtbar . . .

Mela Escherich

FRANZ LENK. WEIDEN AM WASSER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ODILON REDON. ETRUSKISCHE VASE

Vermächtnis an das Moderne Museum Neuyork

EIN AMERIKANISCHES KUNSTVERMÄCHTNIS

Die von Miß Lizzie Bliß dem Modernen Museum in Neuyork und anderen amerikanischen Kunstinstituten vermachte Kunstsammlung, die vor kurzem im Neuyorker Museum in einer prächtigen Ausstellung noch einmal vereinigt gezeigt wurde, ist nicht nur als ein fürstliches Legat, sondern zugleich als ein Zeugnis des prophetischen Geschmackes des wahren Kunstsammlers zu werten. Noch während der Kämpfe angelegt, die um die Kunst der nunmehr klas-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

sischen Gruppe der französischen Meister des 19. Jahrhunderts gestritten wurden, ist sie ein lebendiges Abbild jener Kunstbewegung und Kunstzeit. Von den großen Namen fehlt außer van Gogh kaum einer. Es ist jede wichtige Gestalt, sei es durch ein ihre höchste Kunstvollendung zeigendes Werk, sei es durch eine größere Anzahl von Werken vertreten. Von einer wunderbaren Geschlossenheit ist vor allem die Serie der Cézannes (11 Bilder und 10 Aquarelle), die in unübertrefflicher Weise des Meisters Lebenswerk zur Anschauung bringen. Zu den Perlen der Sammlung gehört daneben Daumiers herrliches Gemälde „Die Wäscherin".

Dieses Vermächtnis ist, auch für Amerika, dessen Museen sich in einzigartiger Weise solchen Mäzenatentums erfreuen, etwas Besonderes. Das Neuyorker moderne Museum ist durch das Legat in den Besitz der größten und repräsentativsten Sammlung der großen französischen Meister, die in Amerika existiert, gelangt.

In der kleinen Abteilung amerikanischer Kunst, die die Sammlung Bliß enthält, nimmt den vornehmsten Rang die Sammlung von Werken Davies ein, eine Art Dank an den Mann, dem sich Miß Bliß als Ratgeber bei ihrer sammlerischen Tätigkeit am meisten anvertraute.

ITALIEN UND DAS DEUTSCHE FORMGEFÜHL*)

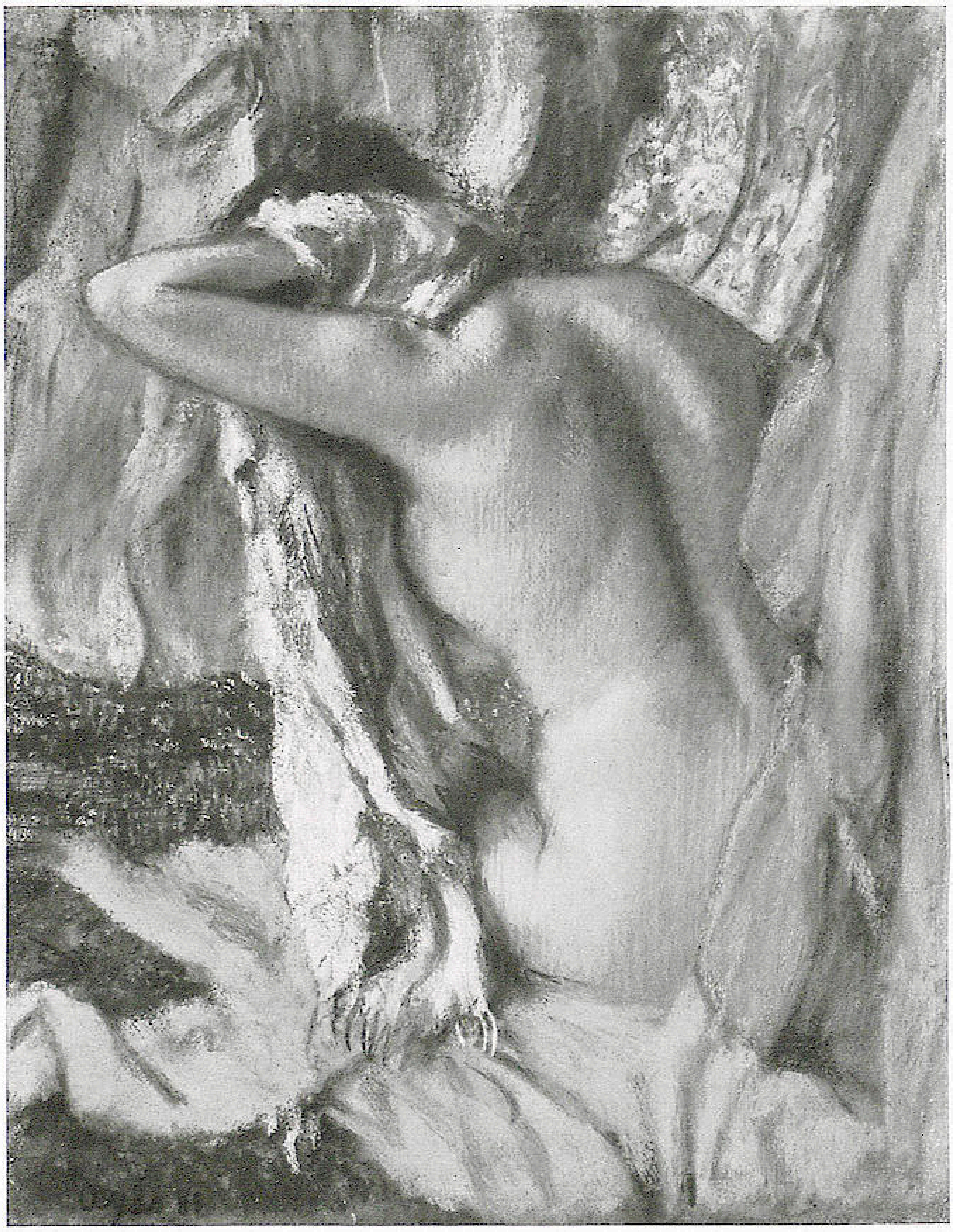
Wer sind die Leser dieses neuesten Buches von Wölfflin? Eigentlich müßten es alle Gebildeten sein, und doch wäre der Verfasser, wie er in seinem Vorworte bekennt, „schon zufrieden, wenn er dem Einen oder Anderen unter den Reisenden, die alljährlich kunstempfänglich nach Italien ziehen, den Sinn für die besondere Einstellung erschließen könnte, die dieses Land verlangt". Die Kunst dieses Landes ist eben doch nicht so leicht dem Nicht-Italiener verständlich, wie mancher der Gebildeten sich vorstellt, darum weist Wölfflin mit nachdrücklicher Betonung wiederum darauf hin, daß sie uns Deutschen wesensfremd ist, daß der Süden die Begriffe des Klaren und Plastischen in einer Weise besitzt, wie sie im Norden nicht vorkommen und auch nicht erdacht werden können. Der erste Campanile auf italienischem Boden —, wie klar steht sein Prisma neben der Kirche, und wie deutlich ausgesprochen sind die Maße aller Architektur! Die Form ist plastisch bestimmt, erscheint isoliert, will für sich gesehen sein, sie ist durch Strenge und Einfachheit ausgezeichnet. Die meisten von uns wissen aus Wölfflins früheren Werken, was er im Auge hat, wenn er den Stil des Klassischen am italienischen frühen Cinquecento auseinandersetzt! Hat er selbst doch bereits seit mehr als 30 Jahren davon gesprochen und darüber in seinen berühmt gewordenen Büchern geschrieben. Wer allerdings zum ersten Male von der italienischen Schönheit, so wie sie der Verfasser verstanden wissen will, hören sollte, dem darf man zum Bewußtsein bringen, daß all diese Gedanken, eben weil sie einmal grundlegend waren, heute zum Allgemeingut des europäischen geistigen Wissens geworden sind. Wölfflin hat nun vor kurzem wiederum an der Quelle der Klassik gestanden und sich mit seinem Lieblingsthema wohl endgültig auseinandergesetzt; er findet vollauf bestätigt die Richtigkeit der von ihm früher gewonnenen Begriffe von der klassischen Schönheit. Wenn man, so denkt er, die Sixtinische Madonna, die Fresken der Sixtinischen Decke, Petri Fischzug und Lionardos Abendmahl wirklich begriffen hat, dann hat man den Maßstab gewonnen, mit dem sich das Klassische überhaupt messen läßt, und dieser wird gewiß niemals seine Gültigkeit ganz verlieren können. Wer wird auch daran zweifeln, daß die von ihm angezogenen Beispiele den Sinn des Klassischen nicht vollkommen enthüllten? Das Klassische läßt sich ja „messen", und

*) Heinrich Wölfflin. Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. F. Bruckmann AG., München 1931, 222 Seiten mit 92 Abbildungen (Geheftet M. 11.50, in Leinen M. 15.—).

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HONORÉ DAUMIER. DIE WÄSCHERIN
Vermächtnis an das Moderne Museum Neuyork

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EDGAR DEGAS. NACH DEM BADE

Vermächtnis an das Moderne Museum Neuyork

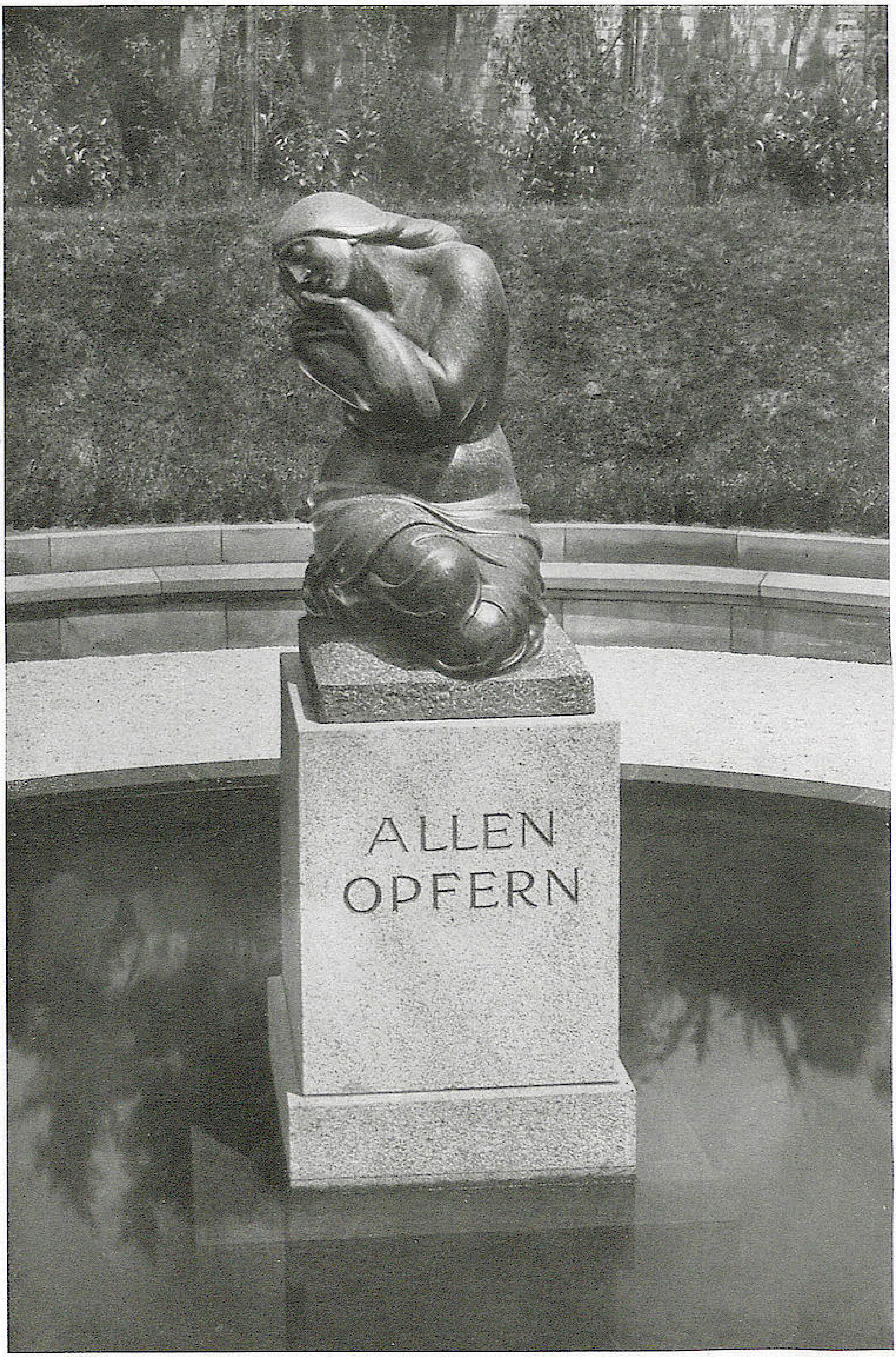
„messen" heißt, den Nachweis gültiger Proportionsgedanken erbringen. Die Proportion aber gehört zum Hauptprinzip des Klassischen; da, wo sie existiert, in klaren und unumstößlichen Gesetzen, ist die vollkommene Kunst zu Hause. Ist diese Proportion auch im Norden vorzufinden? Gerade in Ansehung der Proportion trennt sich das Italienische vom Deutschen; bei uns gibt es nicht jene Schönheit, die Italien als ewig gültige Idee vorgeschwebt hat, die dort zur Realisierung drängte, und damit lassen sich auch logischerweise die anderen Begriffe, die zum Wesen des Italienisch-Klassischen gehören, für den Norden nicht in Anwendung bringen. Diese italienische Überlegenheit im Proportionellen hat auch der Norden, Dürer voran, erfühlt und erkannt; darum blieb ihm nichts anderes übrig als nach Italien zu gehen, um das Vorbild zu finden.

(Fortsetzung S. 390)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

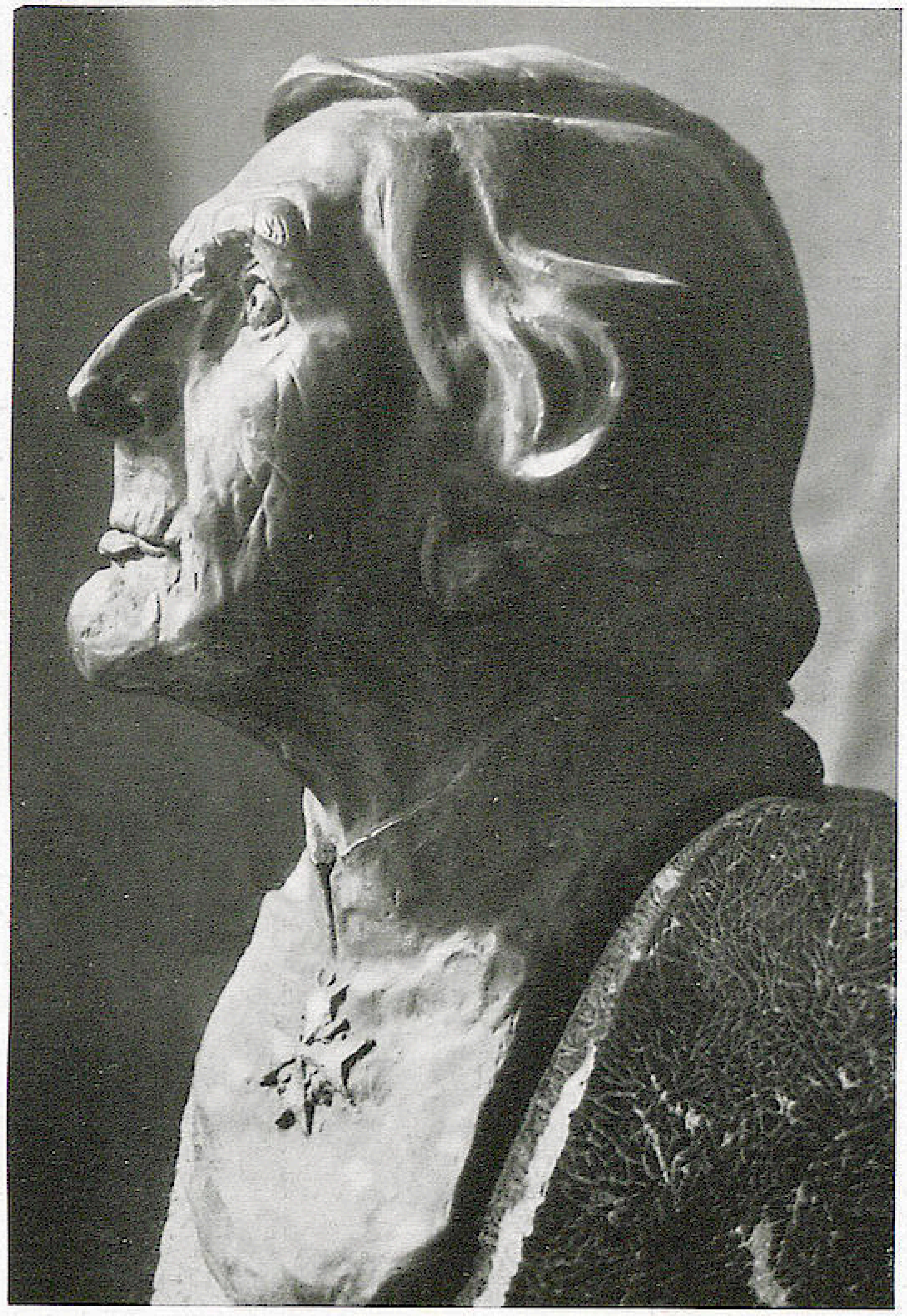
HENRI ROUSSEAU. DSCHUNGEL
Vermächtnis an das Moderne Museum Neuyork

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BENNO ELKAN. GEFALLENEN-DENKMAL IN VÖLKLINGEN-SAARBRÜCKEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BENNO ELKAN. FELDMARSCHALL GRAF HAESELER

BENNO ELKAN

Durch die schnelle Aufeinanderfolge der künstlerischen Stilentwicklung in den letzten 30 Jahren stehen in der Gegenwart die Künstlerpersönlichkeiten verschiedenster Art nebeneinander. Selten haben sich in einer Zeit die Generationen so zahlreich und mannigfaltig durchdrungen wie in der unsrigen, selten war daher auch eine Zeit vielgestaltiger in dem Nebeneinander schöpferischer Persönlichkeiten. Ein Reiz freilich, der sich nur dem offenbart, dem nicht nur die letzte Formgestaltung des Tages künstlerisches Leben bedeutet.

Benno Elkan, der sein 50. Lebensjahr bereits überschritten hat, hat sich von den Stilwandlungen, die an ihm vorübergezogen sind, niemals beirren lassen. Er hat nie den Ehrgeiz gehabt, den äußeren Habitus des jeweils aktuellsten Stilgefühls anzunehmen. Auch in seinen Werken liegt eine Entwicklung. Aber diese Entwicklung hat sich gewissermaßen abseits

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

B. ELKAN. KOMMERZIENRAT H. SCHÖNDORFF, BERLIN

und den Medaillen am reinsten zum Ausdruck. Zugegeben, daß in der langen Reihe der von Benno Elkan geschaffenen Bildnisköpfe die Handschrift des Künstlers nicht leicht ablesbar ist und ihnen die Kontinuität einer subjektiven Form fehlt; aber indem sich der Künstler hütet, das Individuum in das starre Gefüge eines festgelegten Formgefühls einzuspannen, bleibt der Weg frei für die lebendige Erfassung der dargestellten Persönlichkeit. Es ist eine bekannte Tatsache, daß die genaue Abformung der Züge eines Menschen noch lange nicht die Ähnlichkeit und den überzeugenden Ausdruck garantieren. Es gehört dazu vor allem das klare Erkennen der für die Charakteristik der Persönlichkeit wesentlichen Formbestandteile des Kopfes und die Fähigkeit, diese Formen aus der Vorstellung in das plastische Material zu übersetzen. Elkans Bildnisse, unter denen sich die führenden Persönlichkeiten nahezu aller Berufskreise befinden, überraschen zunächst durch die unfehlbar sichere psychologische Erfassung des Individuums. Aber nicht minder interessant ist zu beobachten, wie die Bildnisse, unbeschadet ihrer fast realistischen Wirklichkeitstreue, über das Individuelle hinaus ins Typische der Berufsgattung gesteigert sind. Der von Wind und Wetter zerfurchte Kopf des greisen Feld-

von den Programmen der Zeit vollzogen. Sie ist das Ergebnis des ruhigen Wachstums eines zielklaren Menschen. Nicht dem Leben und der Zeit verschlossen, aber nicht an ihrer großen Straße lebend, wo es sich hastig flutend vorüberdrängt, nicht mitgerissen in seinen Wirbel.

Darum haben Elkans Arbeiten nicht den Stil unserer Zeit und auch nicht den einer anderen. Ihr Stil formt sich aus der pflichtdurchdrungenen Hingabe an die Aufgabe. Eine Hingabe, die sich fast bis zur selbstverleugnenden Objektivität steigert. Immer bleibt die Person des Künstlers bescheiden hinter dem Werk. Sie lebt in ihm, ohne sich selbstgefällig vorzudrängen. Dieses Untergehen in der Aufgabe kommt begreiflicherweise in den Porträtbüsten

marschalls Haeseler ist die Verkörperung der straffen Disziplin altpreußischen Soldatentums, während in Rathenaus Kopf aus der Mischung des feingeistigen Denkers mit dem klaren Führerblick die Idealgestalt des Staatsmannes unserer Tage geformt ist. In dem nervösen Spiel der Linien von Pascins schmalem Künstlerkopf ist der Typ des subtilen Bohemiens an der Grenze zwischen zwei Jahrhunderten festgelegt. Daneben dann wieder der nahezu kunstgewerblich verspielte Kopf der Tänzerin Barbakoff, deren maskenhafte Züge so viel ahnen und so wenig erkennen lassen, oder der fast cäsarenhafte Kopf von Schöndorff, in dem sich Energie und Erfolgsfreudigkeit zum Repräsentanten des Wirtschaftscondottiere der amerikanisierten europäischen Zivilisation paaren. Bei

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Rückseite Gustav Mahler Vorderseite

Vorderseite Gerhart Hauptmann Rückseite

Rückseite Zum 400jähr. Jubiläum der Universität Marburg Vorderseite

BENNO ELKAN. MEDAILLEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BENNO ELKAN. DIE TÄNZERIN TATJANA BARBAKOFF

einem Künstler, der sich so wie Elkan hineinsteigert in die psychische Struktur seiner Modelle, für den jedes Stück Oberfläche Formprägung des Inhalts ist, der es versteht, bei den Menschen großen Formats das Individuelle mit dem Typischen der Gattung zu vermählen, muß naturgemäß die Formung eigener Vorstellungsinhalte zurücktreten. Man fühlt die starke schöpferische Intensität und geistige Durchdringung des Modells, aber die Hand, die mit einer überlegenen Virtuosität totes Material zu sprudelndem Leben formt, bleibt anonym.

Die Begabung, Menschen klar zu erfassen und in eindeutigen Linien zu umreißen, verbunden mit dem sicheren Instinkt für die plastische Wirkung des Flachreliefs haben auch Benno Elkans Ruf als Medailleur nicht nur in Deutschland begründet. Auf den Rückseiten der Medaillen läßt Elkan, dessen Arbeiten sonst so streng und ernst wirken, gern seiner Freude zum Erzählen ein wenig freien Lauf. Das ist die einzige Gelegenheit, bei der der Bildhauer Elkan dem lebensfrohen Erzähler und amüsanten Plauderer Elkan die Konzession macht, auch in seinem Bezirk seinen aus der Erfindungsfreudigkeit geborenen künstlerischen Spiel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BENNO ELKAN. GRABMAL FRANK WEDEKIND IM MÜNCHNER WALDFRIEDHOF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

trieb zu betätigen. Ein Städtebild oder ein Landschaftsausschnitt auf der Rückseite einer Medaille wirkt mehr erzählt als plastisch geformt. Und die symbolhafte Deutung von Persönlichkeiten ist von einer so naiven Unbefangenheit, die man bei dem klaren und strengen Charakterinterpreten nicht vermutet. Es ist ein Schuß rheinischen Blutes, der darin zum Durchbruch kommt. Der Grundzug seines Wesens aber ist nicht die Heiterkeit. Seine schwere Lebensauffassung neigt viel eher zur Melancholie. Nicht dem Zufall des Auftrags allein ist es zuzuschreiben, daß Benno Elkan so viele Grabmäler gemacht hat. In der Paraphrasierung des Todesmotives, abgestimmt zu der jeweiligen Persönlichkeit des Verstorbenen, wirkt sich die eigene Gedankenwelt des Künstlers aus. Das Schicksalbeschwerte, das unentrinnbar dem Tode Zustrebende des Lebens formt sich in vielfältigen Abstufungen immer wieder zum Motiv der Klage, mit dem Elkan einst seine künstlerische Laufbahn begonnen hat.

Einen Künstler, dessen Innenleben so stark um das Denken an den Tod kreist, mußte es aus seinem tiefsten Wesen heraus drängen, die Trauer und den Schmerz um die Massenopfer des Weltkrieges zu gestalten. Die klagenden Frauen seiner Kriegsopfer-Denkmäler sind das ins Monumentale gewachsene allgemeine Leid. Diese Denkmäler, bei denen in jeder Linie der Silhouette, des Körpers und des Gewandes der Schmerz mitklingt, bedeuteten für Elkan Aufgaben, durch die sich sein eigenes Zeitbild und Welterleben zum plastischen Werk kondensieren durfte. Und es ist daher gewiß kein Zufall, daß diese Monumentalfiguren, die erwachsen sind aus der Weltanschauung ihres Schöpfers, im Gegensatz zu den Bildnisarbeiten, eine ganz eindeutige formale Entwicklungslinie erkennen lassen, die schon in dem Frühwerk der Persephone beginnt und ihre letzte und auch stärkste Entfaltung in dem Mainzer Befreiungsdenkmal gefunden hat. Es ist selbstverständlich, daß Elkan die Befreiung des Rheinlandes nicht in siegfriedhafter Phrase darstellen konnte. Die Mainzer Figur ist eine Schwester der trauernden Frauen in Frankfurt und Völklingen. Nur mühsam ringt sie sich los von der Last der Leidensjahre. Sie ist das Erwachen aus einem schweren, albbelasteten Schlaf. Dieses Niederringen der dunklen Kräfte in sich zu hoffnungsvollem Erwachen des Selbstgefühls in dem Mainzer Denkmal, das ist vielleicht die stärkste Form der Lebensbejahung, deren Elkan fähig ist. Die Denkmäler von Frankfurt, Völklingen und Mainz zeigen den Weg des deutschen Volkes in den Jahren 1918—1930, darum mußten sie in Granit gemeißelt werden, um die Größe dieses Schicksals auch durch die Unvergänglichkeit des Materials auszudrücken.

Wer so wie Benno Elkan in sich seine Zeit erlebt und zum stärksten Impuls seines Schaffens gemacht hat, der muß zeitgebunden und zeitverbunden sein. Das Zeiterlebnis äußert sich bei ihm nicht in der formalen Geste, sondern im Seelentum, das sich in den Köpfen der geistigen Führer ebenso wie in den symbolhaften Gestalten spiegelt. Und weil Benno Elkan das Wesen der Menschen seiner Zeit gedeutet und das seelische Ringen des gesamten Volkes gestaltet hat, darum ist er der Gegenwart vielleicht stärker und inniger verbunden, als der flüchtige erste Eindruck der fast zeitlosen Form vermuten läßt. Dr. W. Sch.

ITALIEN UND DAS DEUTSCHE FORMGEFÜHL

(Fortsetzung von Seite 382)

So wird das Studium des Italienischen zum Schicksal der deutschen Kunst. Gerade das ist das Interessante in diesem Buche, daß es untersucht und fragt, warum und inwieweit der Norden auf italienische Klassik eingehen mußte! Wölfflin läßt uns durch Dürer die Antwort erteilen: Dürer hätte die italienische Form gar nicht sehen können, wenn er nicht eine irgendwie verwandte Einstellung von sich aus mitgebracht hätte, das neue Welsche ist ihm nicht ein ausschließender Widerspruch zur traditionellen deutschen Gotik gewesen, sondern nur eine Schönheit mehr: „es gibt eben im deutschen Formgefühl den Doppelcharakter!“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BENNO ELKAN. DENKMAL DER BEFREIUNG DER RHEINLANDE IN MAINZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wölfflin gliedert den Stoff nun so, daß er auf folgende Begriffe hin die klassische italienische und die zeitgenössische deutsche Kunst untersucht: Gestalt und Umriß; die gesetzmäßige Ordnung; Gliederung und Ganzheit; die lässige Spannung; das Große und Einfache; das Typische und Allgemeine; die Reliefauffassung, die Klarheit und der Gegenstand der Kunst. Die streng durchgeführte Vergleichung erhärtet die unleugbaren Gegensätze, die nun einmal zwischen dem Norden und dem Süden bestehen. Nach der bekannten Methode werden Architektur, Plastik und Malerei abgefragt, zur Prüfung aufgerufen, zur Rede gestellt, und wenn auch für die Kenner des Wölfflinschen Systems vieles bekannt sein dürfte, so wird doch immer wieder eine neue Formulierung gefunden, und diese ist mit einer so monumentalen Schlagkraft vorgetragen, daß man glauben möchte, man erfahre den Inhalt dieser lapidaren Sätze wirklich zum ersten Male! Und doch ist es mehr als eine Wiederholung der früheren schöpferischen Gedanken, mehr als nur eine neue Formulierung eigenster Ideen. Die Kreise werden weiter gezogen; Wölfflin beschäftigt sich jetzt mit dem Deutschen fast mehr als mit dem Italienischen, ja, das ganze Thema „Italien" ist überhaupt nur aufgenommen in seiner Bedeutung für uns Deutsche. Und so macht man erfreut die Feststellung, daß Wölfflin doch bis ins Innerste seiner Seele hinein deutsch fühlt. So sagt er einmal: „Bekennen wir es offen: es wird uns schwer, die absolute Harmonie der Italiener zu ertragen", und „vielmehr erleben wir die dumpfen Bindungen der Form, das Ringende und Werdende statt des Reifen und Vollendeten als ein Glück, dem gegenüber die satte italienische Schönheit uns zwar auf Augenblicke als Befreiung erscheinen kann, wo wir aber immer wieder in die dunkleren Sphären des Ungesättigten zurückzutreten das Verlangen haben."
Wie tief interpretiert nunmehr der große Erkenner des italienischen Geistes auch die deutsche Plastik, wie tief hat er die besondere Schönheit eines Leinbergerschen Apostels oder gar die des Breisacher Hochaltars vom Meister H. L. erlebt! Er spricht davon, wie ein Teil der plastischen Form „in den Mantel verströmt", wie ein Formaufruhr im Ganzen entstehen könne, wie dann selbst bei großem Wurf immer noch „ein paar Nester von Kleinfalten" sich finden lassen, in die sich eine intimere Phantasie „einhängen" kann: „Man hat die nordische Draperie nicht verstanden, wenn man sie nicht in ihrer Funktion als Bewegungsleiter begriffen hat!"
Überall spürt man die Meisterschaft in der Knappheit der Charakteristik, erlebt man die Wucht der Bildhaftigkeit des Ausdrucks; viele seiner Sätze prägen sich uns tief ein; sind so geformt, als ob sie gar nicht anders lauten könnten. Man muß ein paar Beispiele dieser eigenartigen Wölfflinschen Diktion an dieser Stelle einmal bringen. So heißt es: „Spätgotischer Barock, da vergeht einem von Anfang an der Appetit", oder: „wieder erlebt man, daß die Proportion einen geradezu anspringt"; oder: „ohne gerade Linien und rechte Winkel könnte man nicht leben"; „bei der klaren Harmonie von Dürers Lukrezia ist es jedenfalls noch niemandem warm geworden", und endlich beim „Adam" Riemenschneiders spricht Wölfflin von „der aufdringlichen Schamblattpflanzung!"
Wie Wölfflin die klassische Kunst heute noch sieht, wie er sie immer gesehen hat, wird in diesem jüngsten Buche „Italien und das deutsche Formgefühl" noch einmal vollkommen verdeutlicht. Indessen darf man eines nicht verschweigen: man kann die italienische und deutsche Kunst in dem zeitlichen Ausschnitt von 1490 bis 1530 auch anders sehen; es sind noch andere Erklärungsmöglichkeiten denkbar. Man würde aber Wölfflin sicherlich falsch verstehen, wenn man dächte, er verlangte, so wie er sollte man auch für alle Zeiten über die italienische und deutsche Kunst denken.
Wie auch die Zukunft über diese Probleme urteilen mag, an Wölfflin bewundern wir die Treue, mit der er an den von ihm einmal völlig selbständig erdachten und geprägten Begriffen festgehalten hat. Wölfflins Buch ist ein echt klassisches Buch, es wird in der Welt gelesen werden, solang es den Typ einer künstlerisch empfindenden und denkenden Menschheit gibt; alles ist vom Ethos einer außergewöhnlichen Persönlichkeit getragen; eine geistige Höhe von seltener Art ist hier erreicht, die Sprache kristallhell und klar, man findet Sätze niedergeschrieben, die man wie die berühmten Stellen unserer klassischen Dichter der Goethezeit lesen wird.

Hugo Kehrer